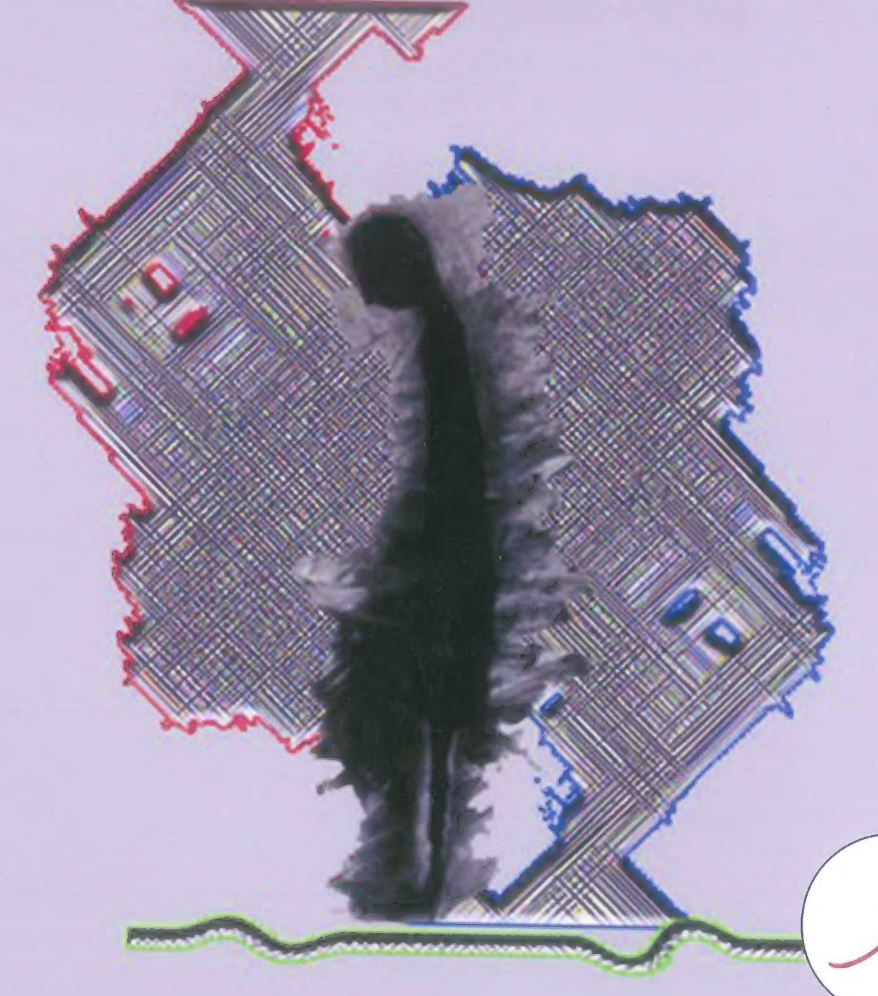
د. سالم محمد ذنون العكيدي

الذاكرة والمكان

قراءات في الأدب العربي



د. سالم محمد ذنون العكيدي

الذاكرة والمكان

قراءات في الأدب العربي

الذاكرة والمكان صنوان، وهما عنصران لا ينفصلان عن بعضهما، فلا وجود لأحدهما من دون الآخر، وإن الأديب عامة والشاعر خاصة أشد تعلقاً بالمكان، ذلك أنه وعاء ذكرياته التي اختزنها في الذاكرة، ثم إنه بالنسبة اليه المنبع الثر لمختلف أشكال الصراع مع الحياة والوجود..

والأدلة على ذلك كثيرة يكفي أن نشير إلى علاقة الشاعر بالطلل، حيث وقف عليها وهي مندرسة، واستوقف صحبة يبكيهم ويبكي عليها وعلى مَنْ كان فيها، وقد تركوها ورحلوا عنها تلعب بها الريح والأنواء..

هكذا هي علاقة الانسان بالمكان، علاقة جدلية، علاقة تقوم على الأخذ والعطاء، فالمكان يمنح الشاعر الذكريات، وهذه الأخيرة تقوم على تفعيل الذاكرة وتنشيطها من خلال استثارة لوعج الحنين إلى المكان وما فيه ...

أ.د. سالم محمد ذنون العكيدي

BAYAT MAREE

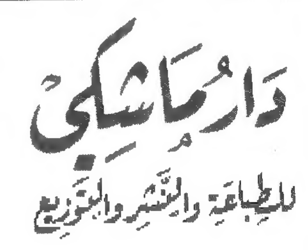
دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع
العراق - الموصل
ص. ب. 11019
المجموعة الثقافية
07701664335
mashky2019@gmail.com



الذاكرة والمكان
قراءات في الأدب العربي

عنوان الكتـــاب: الذاكرة والمكان، قراءات في الادب العربي
اســـم المؤلف: الدكتور سالم محمد ذنون العكيدي
نـوع الكتـــــاب: دراسة
عدد الصفحات: 120
حجم الكتـــاب: 18.2 × 25.7 سم
الـبـــــــلد: العراق
الـطبـــــعة: الاولى

International Standard Book Number (I.S.B.N)
978-9922-9914-4-3

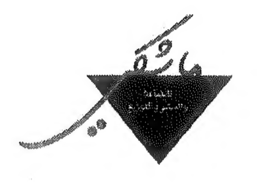


العراق – الموصل – المجموعة الثقافية
هاتف: 9647701664335+
البريد الالكتروني: mashky2019@gmail.com
ص.ب: 11019

تصميم الغلاف: بيات مرعي
التنـــضيـــد: علي عبدالمنعم

الذاكرة والمكان
قراءات في الأدب العربي

الدكتور
سالم محمد ذنون العكيدي



الطبعة الاولى
2022م

المحتويات

تقديم.. 9
الحوار سمة فنية في شعر علي بن الجهم..................................... 13
الحضور والغياب قراءة في إحدى سجنيات علي بن الجهم........... 27
السخرية في شعر ابن ميادة المري... 41
الموت في شعر أبي تمام الطائي.. 55
دلالة اللون في شعر ابي تمام.. 69
شعرية الزمن السردي
في قصص فرج ياسين قراءة في قصة (خيط النور)..................... 83
فلسفة الشّعْر في شعر أبي تمام... 89
لعبة الزمن في قصة (طفولة ملغية) للكاتب محي الدين زنكنة.......... 103
المصادر والمراجع... 113

المكان وطن الذاكرة ...

الذاكرة منفى أبدي...

وأنا ريشةٌ تتأرجحُ بينهما ... !!

تقديم

إن علاقة الذاكرة بالمكان ليست علاقة اعتباطية عبارة، بل هي علاقة جدلية ديالكتيكية قائمة على مبدأ الأخذ والعطاء، فالمكان هو النبع الذي يروي الذاكرة ويغذيها، وإن كان المكان تحدُّهُ حدود وأبعاد، فان الذاكرة لا حدود لها، ولا يمكن أن ترسم لها أبعاداً معينة... ولكن من المعلوم أنّ ذلك الأمر ليست باطراد عند الجميع، بل إنَّ الأمر نسبي من شخص لآخر، والمهم عندنا أنّ الذاكرة بصورة عامة تتسم بالامتداد والاتساع.

ولا يغيب على أحد منا أنّ الذاكرة لا يمكن أنّ تتحقق الا من خلال تفاعلها مع كل شيء خارجها، ولعل أهم ما تتكئ عليه الذاكرة خارج محيطها هو (المكان) بوصفه العنصر الأساس الذي يغذي الذاكرة بكل التفاصيل الدقيقة منها والهامشية، وليس علوق الذاكرة بالمكان مجرد ارتباط بالجدران والأبواب والجمادات التي فيه، بل إنه ارتباط بروحانية المكان، وبمن كان لها تفاعل معه في ذلك المكان، فالمسألة قائمة على التفاعل، فالمكان يعطي والذاكرة تأخذ وتخزن، حتى اذا ما مرَّ زمن طويل، وحصل فراق وبعد عن المكان، تقوم الذاكرة بعملية الاجترار من المخزون الصوري والوجداني لذلك المكان، لتقوم بتقديمه لنا عبر وسائل مختلفة، إما على شكل قصيدة، وإما لوحة، وإما لحن موسيقي...

فذاكرة المكان تعتمد على استرجاع الانفعالات والاحاسيس والمشاعر المرتبطة ببيئة معينة كان للإنسان فيها ذكريات متنوعة ومختلفة، منها ما هي ذكريات مؤلمة وحزينة، ومنها ما هي ذكريات مبهجة ومفرحة..

والذكريات التي نخزنها هي أعز ما نملك، لأننا في عملية ارتداد دائمة معها كلما ضاقت بنا الحياة، وهي في منظورنا الحاضر هي الاروع، فهي تحمل في طياتها الشي الكثير من البراءة والفطرة التي كنا عليها، ولعلي لا أجانب الصواب اذا قلت إن الذكريات هي صورة طفولتنا الأبدية، حتى إن بلغ بنا العمر عتياً، ثم إنّ الانتقال من مكان إلى آخر لا يغيّب صورة المكان الأول، بل يظل عالقاً على جدران الذاكرة نطالعه كلما شدنا الحنين إليه، ولا حتى غياب المكان واندثاره سيؤدي إلى اندثاره في الذاكرة، بل إن المكان يظل عالقاً في تلابيب الذاكرة، فكثير من الأماكن

التي اندثرت مازالت شاخصة في ذاكرتنا وكأنها ماثلة أمام أعيننا.. لذلك فإنّ تركيز الانسان يتزامن مع كل تفاصيل الماضي الذي عاشه، فضلاً عن قدرة الانسان على الحفاظ على وهج الذاكرة متقداً لا يخبو نوره..

ومن خلال ذلك فان المكان الأول في حياة الانسان هو كالحب الأول الذي لامس قلبه، لذلك يتحول المكان في ماهيته إلى ذات توازي ذات الانسان، لا بذاته بل بمن كان فيه، فما حنيننا إلى الجنة الا صورة من صور التعالق بالمكان الأول، حيث كان أبونا آدم وأمنا حواء، وقد انتقل الينا هذا الحنين عبر الكروموسومات الوراثية منذ الصورة الأولى للإنسان (آدم) ... وليس أمر مجنون ليلى ببعيد عن هذا التصور وهو الذي أنشده قائلاً:

وما حُبُّ الديار شغفنَ قلبي

ولكن حبُّ مَنْ سكن الديارا

ليس هذا فحسب، بل إننا لنذهب أبعد من ذلك، فنقول: إن المكان وإن كان موجوداً في دائرة الزمان، إلا أن الزمان لا يدرك كنهه، ولا يعرف معناه الا من خلال المكان، فيتحول بذلك المكان إلى العنصر الأساس الذي ترتكز عليه الذاكرة، وان كانت هي في اصلها ترتبط بالزمان، كونها تقوم على الاحداث الماضية التي عاشها الانسان، فاذا اردنا ان نقرب الأمور اكثر للقارئ، فإننا نصور الزمان على أنه غرفة فارغة الا من الجدران والسقف، ونصور المكان على أنه كل ما يزين الغرفة من ألوان ومصابيح ونجفات وزخارف.. والذاكرة هي التفاعل مع كل ذلك أي الزمان والمكان..

يقول أبو تمام الطائي:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

مــــا الحـــبُّ الا للحبيـــب الأولِ

كـم منـزل في الأرض يألفـه الفتى

وحنينُـــــهُ أبــــداً لأول منـــزلِ

فالذاكرة والمكان صنوان، وهما عنصران لا ينفصلان عن بعضهما، فلا وجود لأحدهما من دون الآخر، لذلك احتل المكان حيزاً كبيراً في النتاج الأدبي، شعراً كان أم نثراً، وحضوره في النثر يشكل النسبة الأكبر ضمن النتاج الأدبي عربياً وعالمياً، ذلك أنّ النثر يعتمد بشكل كبير على تصوير الأحداث ضمن اطار زمني ومكاني معينين، لكن هذا لا يقل من حضور المكان في الشعر- فنحن إن فكرنا في ذلك أو صدقنا به- فإننا نكون قد ظلمنا الشعر والمكان على حد سواء.. ثم إن الأديب عامة والشاعر خاصة أشد تعلقاً بالمكان، ذلك أنه وعاء ذكرياته التي اختزنها في الذاكرة، ثم إنه بالنسبة اليه المنبع الثر لمختلف أشكال الصراع مع الحياة والوجود.. والأدلة على ذلك كثيرة يكفي أن نشير إلى علاقة الشاعر بالطلل، حيث وقف عليها وهي مندرسة، واستوقف صحبة يبكيهم ويبكي عليها وعلىَ مَنْ كان فيها، وقد تركوها ورحلوا عنها تلعب بها الريح والأنواء.. هكذا هي علاقة الانسان بالمكان، علاقة جدلية، علاقة تقوم على الأخذ والعطاء، فالمكان يمنح الشاعر الذكريات، وهذه الأخيرة تقوم على تفعيل الذاكرة وتنشيطها من خلال استثارة لوعج الحنين إلى المكان وما فيه...

الاستاذ الدكتور

سالم محمد ذنون العكيدي

الحوار سمة فنية في شعر علي بن الجهم

مثلما يشكل الحوار عنصرا رئيسا في بنية النص المسرحي ؛ إذ لا ينبغي ان يقوم النص المسرحي دونه، ومثلما يعد الحوار وسيلة من وسائل السرد في الرواية إلى جانب الوصف، فهو كذلك في بنية النص الشعري ؛ إذ يعد وسيلة فنية لها قيمتها الفنية في تحقيق جماليات النص الشعري، وللحوار خصوصية وتميز في الشعر، ذلك كونه يدخل في بنية مغايرة لبنية المسرحية والرواية، ففضلا عن اضفائه رونقا وبهاء على النص الشعري، فهو يحقق كذلك دلالات عميقة وبعيدة اراد الشاعر التعبير عنها بأسلوب اكثر تأثيرا، هذا فضلا عما يشيعه الحوار من تأنق في البنية الايقاعية للنص، والتي تأتي متجانسة والحالة الشعورية التي يمر بها المبدع، ومن ثم يشكل الحوار داخل النص الشعري حالة من التواصل بين النص الادبي والمتلقي، بما يثيره من دلالات تفتح امام المتلقي آفاقا رحبة يستطيع من خلالها الكشف عن الدلالات العميقة في بنية النص..

وبعد ذلك كله لابد لنا من تحديد مفهوم الحوار، كي يتسنى لنا الكشف عن القيم الجمالية التي يحققها الحوار كونه سمة فنية في بنية النص الشعري..

إذن، فالحوار الفني هو "حديث بين شخصين أو اكثر تضمه وحدة في العرض والاسلوب"(1)، أي ان يكون الحوار الذي يدور بين شخصين أو اكثر يبحث موضوعا واحدا، ويتسم باسلوب متقارب، لا جفوة فيه ولا اختلاف. والحوار يحمل في طياته سمة التواصل بين المتحاورين في النص الادبي، وبين النص ومتلقيه في عملية التفاعل بينهما في اثناء تلقي النص الادبي، اذن، "فالحوار الادبي، وان بدا في الظاهر حوارا بين شخصيتين فهو في حقيقة الامر غير محصور في هذا المدى المنظور، وانما يمر عابرا إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة"(2).

---

(1) المصطلح في الأدب الغربي : د. ناصر الحاني 53.

(2) الحوار في القصة العراقية القصيرة 1968-1980م دراسة فنية : فاتح عبد السلام 5-6.

وبذلك يمكننا القول : ان الحوار يحقق صفة التواصل عبر طريقين :

الاول : التواصل بين الشخصيات في بنية العمل الادبي.

الثاني : التواصل بين النص والمتلقي الذي يأخذ موقعه خارج النص الادبي.

ويعرف احد الباحثين الحوار بانه "كلام ذو حساسية مفرطة، دائم التحول والتغير والاختلاف طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة، ربما تكون اشدها تأثيرا التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه.."[1]. ومن هنا يتحدد الحوار وسماته من خلال سمات العصر الذي ينتمي اليه، ويعنّ لنا ان نضيف هنا البيئة التي ينشأ ضمنها الحوار، فهي ذات تأثير مباشر على طبيعة الحوار، الامر الذي يؤدي إلى تنوع الحوار وتعدد مستوياته بتنوع البيئة التي ينتمي اليها مكوّن الحوار (الكاتب/المبدع)..

اما فيما يتعلق بوظيفة الحوار، فلعل اهم وظيفة للحوار هي تلك التي تؤدي إلى الكشف عن الحالة الشعورية التي يمر بها المبدع، فالحوار يكشف عن نفسية المبدع وخلفيات احساسه بالموقف الذي يعرض له، هذا فضلا عن وظيفة الحوار التواصلية[2].

هذا الامر يتعلق بالحوار بصفة عامة، اما الحوار في الشعر وهو ما نروم اليه في بحثنا هذا من خلال الكشف عن جمالية الحوار في شعر علي بن الجهم، فقد طغى الحوار على شعره بصورة كبيرة، حتى غدا ظاهرة بارزة تتطلب منا الوقوف عليها والنظر فيها.

ومما تجدر الاشارة اليه ان الحوار ليس ظاهرة جديدة في الشعر، بل هو سمة فنية قديمة قدم الشعر العربي[3].. فمن منا لم يقرأ معلقة امريء القيس ووقف عند الحوار الذي دار بين الشاعر وعنيزة داخل الخدر، حين قال [4] :

---

(1) الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب 48.

(2) ينظر : م.ن 52-53، و: الحوار في الرواية والقصة القصيرة : تلخيص وعرض : جاسم الحلاوي 95.

(3) ينظر : الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي : بدران عبد الحسين محمود البياتي 18-19.

(4) ديوان أمرئ القيس 11-12.

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة   فقالت: لك الويلات انك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معا   عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وارخي زمامه   ولا تبعديني من جناك المعلل

وهذا عمر بن ابي ربيعة الشاعر الاموي الذي اكثر من استخدامه الحوار في شعره، وخاصة في مغامراته الغزلية، كما يتضح ذلك في قوله [1] :

فحييت إذ فاجأتها فتولهت   وكادت بمخفوض التحية تجهر
وقالت وعضت بالبنان فضحتني   وانت امرؤ ميسور أمرك أعسر
أريتك إذ هنا عليك ألم تخف   وقيت وحولي من عدوك حضّر
فوالله ما أدري أتعجيل حاجة   سرت بك أم قد نام من كنت تحذر
فقلت لها بل قادني الشوق والهوى   اليك وما نفس من الناس تشعر
فقالت وقد لانت وأفرخ روعها   كلاك بحفظ ربك المتكبر

والامثلة كثيرة في الشعر العربي لا يمكن حصرها فيما يتعلق بأسلوب الحوار، ومن هنا "كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو انه شعر مخاطبة، أو حوار – صراحة أو ضمنا. فالشعر القديم يتمثل في معظمه في حالة يرى فيها الشاعر يخاطب الاخرين.." [2].

وفي العصر العباسي وفي ظل الانفتاح الكبير على الثقافات المتنوعة في مختلف مفاصل الحياة، حصل تطور واسع على مستويات الفن القولي، وخاصة الشعر، فشاع اسلوب الحوار في الشعر العباسي بدرجة كبيرة، ليكون ذلك صورة واضحة وملموسة للحوار الذي دار بين الثقافة العربية الاسلامية والثقافات الاخرى، فكان ذلك الحوار سببا في تطور الحضارة العربية ووصولها إلى ما وصلت اليه من تطور وازدهار آنذاك.. وبذلك فقد شكل الحوار في الشعر العباسي ملمحا

---

(1) ديوان عمر بن ابي ربيعة 65.

(2) الرحلة الثامنة دراسات نقدية : جبرا ابراهيم جبرا 46.

فنياً اسهم في بيان النزعة القصصية في هذا الشعر، فضلا عن دوره المؤثر فيه، وذلك من خلال حسن توسل الشعراء به، وجودة استخدامهم إياه[1]..

ومما تجدر الاشارة إليه فيما يتعلق بالحوار هو ان نفرق بين طبيعة الحوار في النص الدارمي، وطبيعته في النص الشعري، فالحوار في النص الدرامي يتعلق حصراً بوظيفة الشخصية، لا المؤلف، ذلك ان الشخصية هي الفاعل، وصانع الحدث الدرامي، في حين ان ذات المؤلف / أو صوته، تنسحب من الحوار، وتغيب في تخفّ ماكر[2].

اما الحوار في بنية النص الشعري فيكون متعلقا بذات المؤلف / المبدع وبصوته، ففي الشعر لا انفصال بين الذات المبدعة والشخصية ؛ ذلك ان كليهما شيء واحد فالشاعر يحاور باحساسه ومشاعره، التي لا يمكن ان يسقطها على شخصية يصطنعها، فيمكننا القول – ان جاز لنا ذلك – ان بين المبدع في النص الشعري، والحوار الذي يكون ضمن بينة النص الشعري ما يمكن ان نسميه بـ (الميثاق) الذي يدل على الصلة القوية التي لا فكاك لها بين المبدع والحوار، على العكس من الحوار الذي يكون في النص الدرامي الذي ينفصل عن المبدع بوساطة الشخصية التي تدير الحوار.. فهذه سمة مهمة يمتاز بها الحوار في الشعر، وهي سمة تميزه عن رديفه في النص المسرحي أو النص الروائي.

اما الان فلا يسعنا الا ان نتطرق إلى السبب الذي دعانا إلى الوقوف على هذه الظاهرة في شعر علي بن الجهم، فنقول : ان عليَّ بن الجهم شاعر عباسي نال فرصته في مسايرة ركب الشعر والشاعرية في عصره، فهو شاعر له خصوصيته وله اسلوبه في فن القول الشعري. ومن ثم فان لاسلوب الحوار حضوراً كبيراً في نصه الشعري، الامر الذي جعل منه سمة فنية في شعره تستحق الدراسة والبحث، فمن خلال ذلك جاء اختيارنا لنصه الشعري انموذجا تطبيقيا في بحثا هذا، وسنعرض للحوار في شعره على وفق مستويين اثنين :

الاول : الحوار الصريح.

الثاني : الحوار غير الصريح.

---

(1) عناصر القصة في الشعر العباسي : منتصر عبد القادر رفيق الغضنفري 179.

(2) الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب 50.

اولا : الحوار الصريح.

ونعني به الحوار الذي تتضح فيه آليات الحوار ضمن النص الشعري بصورة واضحة وجلية، وتتمثل هذه الآليات بكل الوسائل اللفظية التي تحمل دلالات التحاور بين طرفين أو أكثر، مثل: (قال – قلت – يقولون – اجبتها ... الخ)، وقد شاع هذا النوع من الحوار في شعر علي بن الجهم بنسبة عالية جدا، الامر الذي يدلل على امكان الشاعر على تطويع اللغة الحوارية خدمة لنتاجه الشعري، هذا فضلا عن الكشف عن نزوع الشاعر نحو الاسلوب القصصي. لذلك فان "علي بن الجهم يعتمد الحوار اسلوبا في الاداء، وله في هذا المجال قدرة واضحة توحي بالقصة وتقترب منها احيانا، وقد اكثر منه في شعره كثرة تلفت النظر.." [1].

ومن ثم فان هذا الحوار في شعر علي بن الجهم يعد سمة فنية لها قيمتها الجمالية التي تضفي على النص الشعري رونقاً وبهاء كبيرين، وهذا ما سنلاحظه من خلال تحليلنا للنصوص التي اوردناها في هذا المبحث.. إذ يقول علي بن الجهم في احدى قصائده [2] :

خليليّ ما للحب يزداد جدّة ... على الدهر والايام يبلى جديدها
وما لعهود الغانيات ذميمة ... وليلى حرام ان تذمّ عهودها
ألمّت وجنح الليل مرخٍ سدوله ... وللسجن أحراس قليل هجودها
فقلت لها أنّى تجشمت خطة ... يحرّج أنفاس الرياح ورودها
فقالت أطعنا الشوق بعد تجلد ... وشر قلوب العاشقين جليدها
وأعلنت الشكوى وجالت دموعها ... على الخدّ لمّا التفّ بالجيد جيدها
فقلت لها والدمع شتّى طريقه ... ونار الهوى بالشوق يذكى وقودها
إذا سلمت نفس الحبيب تشابهت ... صروف الليالي سهلها وشديدها

(1) علي بن الجهم حياته وشعره : عبد الرحمن الباشا 224.

(2) ديوان علي بن الجهم 50-51.

فـلا تجزعـي إمّـا رأيـت قيـوده   فـان خلاخيـل الرجـال قيودهـا
ولا تنكـري حـال الرخـاء وفوتـه   فـان أميـر المـؤمنين يعيـدها

فالحوار في هذا النص يأخذ مساحة كبيرة تقدر بسبعة أبيات، علما ان النص كله مؤلف من عشرة أبيات، إذن، يتبين من ذلك ان هذا النص قد انبنى أساسا على الحوار، ولم يكن الحوار هنا قسريا على النص خاليا من أية دلالة، بل على العكس من ذلك ؛ إذ يضفي الحوار هنا جمالية في تأكيد الدلالات الانسانية المبثوثة داخل النص، وخاصة ان الحوار يقع بين شخص الشاعر، وشخص المرأة المحبوبة التي قعطت مسافة طويلة بغية الوصول إلى منفاه (السجن)، فيكون الحوار المتشكل صريحا بدلالة القرائن الموجودة في النص، نحو (فقلت لها أنّى تجشمت خطة...)، فهو يستفهم متعجبا من بلوغ المحبوبة إليه وقد قطعت هذه الارض الجرداء الشاسعة التي لا انيس فيها، حتى ان هذه الارض لشدة طولها تنقطع فيها حتى أنفاس الرياح التي تمر فيها.. الا ان المحبوبة تجيب الشاعر بان الذي دفعها إلى ذلك هو الشوق، (فقالت : أطعنا الشوق بعد تجلد ...) فقد طال صبرها على الفراق، فقادها الشوق اليه، اننا في هذا الحوار نقف امام مشهد دراماتيكي بين هاتين الشخصيتين، ولم يكتف الشاعر بالحوار، بل عززه بالصورة الجميلة في البيت السادس، عندما يلتقي الحبيبان، فتشكو اليه وجدها وتسيل دموعها، ومن ثم يتأطر هذا المشهد بالعناق (لما التف بالجيد جيدها ...)، ثم يعود الشاعر إلى الحوار مخاطبا الحبيبة الوفية (فقلت لها والدمع شق طريقه ...) فهو هنا يؤكد لها وفاءه، مثلما كانت هي وفية، ولكن الذي منعه من وصالها القيود، - أي السجن – فالاحبة إذا ما كانوا صادقين مع بعضهم تتساوى لديهم مصائب الزمان، السهل منها، والصعب، ثم يلجأ إلى أسلوب هادئ بسيط قصد تطمين المحبوبة بأن هذا الظرف الذي يمران به طارئ وسيزول عمّا قريب.. ان الحوار في هذا النص يعد جزءاً من بنيته، ومشكلاً لرسم جمالياته التي وضعت القارئ امام حالة من الاستمتاع في اثناء تلقي النص..

ويقول الشاعر في مدح المتوكل[1] :

(1) ديوان علي بن الجهم 71.

وقائـــل أيهمـــا أنـــور الشـــمس أم ســيدنا جعفـــر
قلـت لقـد أكبـرت شـمس جهلا وما أنصفت من تذكر
هـل بقيـت فيـك مجوسـية فالشـمس في ملتهـا تكبـر
أم انـت مـن أبنائهـا عـالم وزلـــة العـــالم لا تغفـــر
فقـل معـاذ الله مـن هفـوة قـال فهـل يغلـط مسـتخبر

يفتح الشاعر نصه هذا بأسلوب الحوار القائم ين شخصيتين، احداهما سائلة

مستفسرة، والاخرى مجيبة، فيبدأ النص بعبارة (وقائل..) وهي تحمل في طياتها أسلوب التحاور، فهذا القائل يحتاج إلى من يجيبه. ومن ثم فان المجيب يتوجه بالاجابة إلى السائل، ان الحوار في هذا النص أخذ حالة من الاستفزاز ؛ إذ حاولت شخصية السائل ان تثير شخصية الشاعر (المجيب) بوساطة الاستفهام الحاصل للتخيير بين الشمس والخليفة جعفر، وفحوى الاستفزاز هو أيهما أكثر نورا وأشراقا من الآخر، فهذا الاسلوب من المحاورة الصريحة يولد إحساسا باللذة والمتعة لدى القارئ في استقبال النص، ومن ثمة فان "إثارة المحاور فضول محاوريه منذ الجملة الاولى، تحوز انتباههم واهتمامهم.."(1).

وبذلك فقد أثار السائل حفيظة الشاعر وحرك أحساسيه تجاه الممدوح الذي يمثل للشاعر الطرف الاكثر نورا من الشمس، ثم ان إثارة هذه الحفيظة جعلت الشاعر يرد على القائل محاورا إياه بأنه لم يكن منصفا بمقارنته الخليفة جعفر بالشمس، (قلت : لقد أكبرت شمس الضحى ...)، وقد وسم وصف القائل هذا بالجهل وعدم المعرفة بمنزلة الخليفة جعفر، ثم يمضي إلى الطعن بالقائل، فيأخذ الطعن أسلوب التشكيك بالمعتقد مستخدما بذلك أسلوب الاستفهام، (هل بقيت فيك جوسية ...) ؛ إذ ظن ان هذا القائل بمجرد مقارنته الخليفة جعفر بالشمس هو مجوسي من عبدة النار، والشمس هي مصدر النار كما هو معروف.. ويستمر الشاعر حتى يجعل من قول هذه الشخصية السائلة زلة عالم، ثم ان زلة العالم لا تغتفر، فلا كفارة لما يقع العالم فيه من خطأ، ذلك ان العالم

---

(1) أسس الحوار الحي في المجتمع : أنس حبيب 142.

يكون عارفا بالأمور والاشياء، ويأخذ الحوار في البيت الرابع صيغة الأمر حين يطلب الشاعر من هذا القائل ان يستغفر الله على هفوته هذه (فقل معاذ الله من هفوة ...)، ولكن القائل سرعان ما يتدارك الامر كله بقوله : (قال فهل يغلط مستخبر) بمعنى ان السائل المستخبر عن شيء لا يمكن ان يقع الغلط عليه، ذلك انه يسأل لكي يعرف ويتعرف على الشيء الذي هو سائل عنه..

فنجد ان الحوار في هذا النص قد أخذ شكل الجدل بين هاتين الشخصيتين المتحاورتين، الذات المستفهمة (السائلة)، وذات الشاعر (المجيبة)..

ويقول [1] :

تنكّـر حـال علتـي الطبيـب | وقـال أرى بجسـمك مـا يريـب
جسست العرق منك فدّل جسّي | علـى ألـم لـه خبـر عجيـب
فما هـذا الـذي بك هـات قـل لي | فكـان جوابـه مني النحيـب
وقلـت أيـا طبيـب الهجـر دائي | وقلبي يـا طبيـب هـو الكئيـب
فحـرّك رأسـه عجبـا لقـولي | وقـال الحـب لـيس لـه طبيـب
فـأعجبني الـذي قـد قـال جـداً | وقلـت بلـى إذا رضـي الحبيـب
فقـال هـو الشـفاء فـلا تقصّـر | فقلـت أجـل ولكـن لا يجيـب
ألا هـل مسـعد يبكي لشجوي | فـاني هـائم فـرد غريـب

التعبير عن المشاعر والاحاسيس – سواء كانت معنوية أم مادية – تدفع الانسان إلى البوح بها والكشف عنها بشتى الطرق والوسائل، وغالبا ما يأخذ الكشف عن هذه الاحاسيس شكل حوار يدور إما بين الانسان وذاته، وإما بين الانسان وذات أخرى.. ففي هذا النص يأتي الحوار قصد الكشف عن حالة شعورية يمر بها الشاعر، ويدور الحوار بين ذات الشاعر والطبيب الذي يلتمس الشاعر منه العلاج لمرضه، فيبدأ النص بانكار الطبيب لحال المريض، فيخاطب الطبيب مريضه قائلا له : (وقال أرى بجسمك ما يريب ...)، ويتكاثف الحوار داخل النص حتى ليغدو كل بيت فيه حوار، ويتضح ذلك كما في قوله : (فما هذا الذي بك هات قل لي ...) ؛ إذ ان الطبيب بدلا من ان يشخص علة الشاعر، أخذ يسأل

(1) ديوان علي بن الجهم 106-107.

الشاعر عن الألم الذي يعتريه، فيقدم الشاعر له الجواب ولكن من دون كلام (فكان جوابه مني النحيب ...)، أي ان النحيب كان الجواب عن سؤال الطبيب.. ومن ثمة يستمر الحوار بين الشاعر وطبيبه، (وقلت أيا طبيب الهجر دائي ...)، فقد عزز الشاعر حواره بالصورة المجازية حين جعل الهجر داء يصيب المرء، ويعطي الطبيب بعد ذلك تشخيصه للشاعر ويضع العلاج بنفسه، (وقلت بلى إذا رضي الحبيب ...)، فأصبح الشاعر هو الطبيب والمريض في الوقت نفسه، وقد أكد الطبيب دقة الوصفة التي وضعها الشاعر لنفسه، (فقال هو الشفاء فلا تقصّر ...)، فأجاب الشعر طبيبه بأن ما يقوله صحيح الا ان الحبيب لا يجيب، (فقلت أجل ولكن لا يجيب ...).. ثم يختم الشاعر حواريته هذه بأسلوب الطلب، بوساطة الاستفهام، (ألاهل مسعد يبكي لشجوي ...) فهو يستجدي العطف والبكاء على ألمه وحزنه، من الذين ينعمون بالسعادة والهناء، ومن ثم يطلب المواساة والمشاركة على ما يمر به، ومن ثمة يصف حالته النهائية التي يشعر بها، فهو هائم لايهتدي إلى السبيل، وهو فرد وحيد لا أنيس لديه، وهو غريب لا يألف أحداً ولا أحد يألفه.. ومن هنا يكون "التعبير عن المشاعر لدى أشخاص الحوار عامل أساسي في نجاح الحوار، وأحيانا يتردد أحد المحاورين في التعبير عن مشاعره القوية تجاه فكرة ما، بيد انه لا يعبر عنها نظرا إلى عدم تأكده من ردة فعل أطراف الحوار..." [(1)]، وبناء على ذلك يكشف أسلوب الحوار في نص علي بن الجهم الشعري على مشاعره الجياشه واحاسيسه المرهفة وقد حقق الحوار أيضاً حالة من التوافق والانسجام بين العناصر الفنية داخل بنية النص الأدبي.. إذن، فقد شكل الحوار الصريح سمة فنية ملفتة للنظر في شعر علي بن الجهم، وكان لهذه الظاهرة أثرها في تعزيز الأسس الفنية والجمالية في شعر الشاعر، الأمر الذي جعل منه ظاهرة تتطلب الوقوف عليها وتوصيفها..

---

(1) أسس الحوار الحي في المجتمع : أنس حبيب 144.

ثانياً : الحوار غير الصريح

يتحدد هذا النوع من الحوار بلغة ايحائية تختفي وراءها أصوات الشخصيات المتحاورة، وتغيب آليات الحوار في هذا النوع فلا نجد ذكرا للوسائل الصريحة التي يتم بها الحوار، مثل : (قال، قلت، أجبتها، أجابتني ... الخ).. فالحوار الذي يخلو من هذه الآليات الصريحة، يأخذ صفة الضمنية، وهو بذلك يكون أبلغ في التعبير الشعري مما لو كان الحوار صريحاً مباشراً تتضح فيه كل الوسائل التي تدلل عليه، والامر الذي يجعل من هذا الحوار أشد تأثيراً في الملتقي هو غياب أطراف الحوار، أو اختفاؤها وراء الكلمات.. وقد كان لهذا النوع من الحوار حضور واضح في شعر علي بن الجهم، فضلاً عن الحوار الصريح الذي عرضنا له في المبحث السابق، وبذلك يتآزر هذا النوعان في شعره ليشكلا ظاهرة فنية تستوقف القارئ، وتثير فيه الذهن والفكر، فيعمل على كشف أطراف الحوار، ومن ثمة الوصول إلى الحالة الشعورية عند الشخصيات المتحاورة.. وفي هذا النوع من الحوار في الشعر تظهر الوظيفة الشعرية بوضوح تام وتنكشف داخل بنية النص الشعري متعالية بذلك على الوظيفة التواصلية وعلى الوظيفة الابلاغية، وذلك نظرا لغياب وسائل الحوار التي تجعله مباشراً أو تقريريا ؛ إذ تأخذ الكلمات الدالة والايحاءات المبثوثة داخل النص على عاتقها عملية الكشف عن أطراف الحوار بطريقة شعرية بعيدة عن التصريح.. وهذا ما نجده في شعر علي بن الجهم كما سنعرض لنماذج محللة في ذلك..

يقول في مدح المعتصم بالله [1] :

إليــك خليفــة الله أزعجتنــا ... دواعـي الـود والهـم السّـوامي
وأنــت خليفــة الله المعلّــى ... علـى الخلفـاء بـالنّعم العظـام
وليـت فلـم تـدع للـدين ثـأراً ... سـيوفك والمثقفـة الـدوامي
نصـبت المازيـار علـى سـحوق ... وبابـك والنصـارى فـي نظـام
منـاظر لا يـزال الـدين منهـا ... عزيـز النصـر ممنـوع المـرام

---

(1) ديوان علي بن الجهم 8-9.

لا نجد في هذا النص أي عنصر من عناصر الحوار الصريح فالقارئ لهذه الأبيات لا يلتمس حوارا صريحا مباشرا، بيد انه يحس بوجود حالة من التحاور بين ذاتين مختلفتين إحداهما، ذات الشاعر، التي تتوجه بخطابها إلى الذات الاخرى المتمثلة بذات الخليفة، فالشاعر يبدأ حواره بالتوجه بخطابه إلى الخليفة حيق يقول : (إليك خليفة الله أزعجتنا ...)، فنلاحظ ان الحوار قد تمثل بأسلوب النداء في قوله : (خليفة الله) ومما يعزز آلية الحوار الضمني في هذا النص ان الشاعر حذف (يا) النداء في خطابه للممدوح.. وقد طغى صوت الذات المحاورة الأولى (ذات الشاعر) على صوت الذات الثانية (ذات خليفة)، بل ان صوت (ذات الخليفة) ذاب في حوار الشاعر في خطابه، ويتأكد ذلك في الأبيات التالية لهذا البيت، كما في قوله : (وأنت خليفة الله المعلّى ...)، وقوله : (وليت فلم تدع للدين ثأرا ...)، وقوله: (نصبت المازيار على سحوق ...)، ويتبين من خلال ذلك ان الحوار بين هاتين الشخصيتين أخذ حالة الحوار من طرف واحد، وهو (الشاعر) الذي يأخذ المساحة الواسعة في محاورة الخليفة، في حين يقف (الخليفة) في الطرف الثاني ويأخذ موقف المستمع للحوار..

ويقول في مداح الواثق [1] :

لـــو تنصـــلت الينـــا لغفرنـــا لـــك ذنبـــك
ليتنـــي أملـــك قلبـــي مثـــل مـــا تملـــك قلبـــك
ســـيدي مـــا أبغـــض العـــيش إذا فارقـــت قربـــك
أيهـــا الواثـــق بـــالله لقـــد ناصـــحت ربـــك
(مـــا أرى النـــاس إمامـــا أنهـــب الأمـــوال نهبـــك
أصـــبحت حجتـــك العليـــا وحـــزب الله حزبـــك

يأخذ الحوار في هذا النص صفة الضمنية والايحائية، فنلاحظ ان الحوار يدور بين شخصيتين، الأولى مرسلة للخطاب، والثانية مستقبلة له، ومما يثير القارئ هو ان جملة الحوار في هذا النص يقع على عاتق طرف واحد وهو هنا يتمثل بـ (الشاعر) الذي يقوم بعملية توصيف الممدوح بوساطة الجملة الخبرية

---

(1) ديوان علي بن الجهم 16.

والجمل الانشائية التي تأخذ مسارها داخل النص في سبيل اضفاء السمة الجمالية على الحوار غير الصريح، الذي يختفي وراء الجمل والعبارات، فالقارئ هنا يقع في دائرة التمويه، فهو لا يلتمس آليات الحوار، ولكنه في الوقت نفسه يحس بوجود الحوار ضمن النص، فيتضح ذلك من خلال الجمل التي يتوجه بها الشاعر إلى ممدوحه، كما في قوله: (لو تنصلت إلينا... لغفرنا لك ذنبك...)، وقوله: (ليتني أملك قلبي ... الخ).. وهكذا الحال على مستوى النص كله، ثم لو نظرنا إلى حرف الروي في هذا النص وهو صوت (الكاف) الساكنة لتبين لنا مدى القوة التأثيرية التي أشاعها الحوار الضمني في بنية النص، وخاصة إذا ما علمنا أن (الكاف) هنا هي للخطاب وقد أعطت حركة السكون على هذا الصوت قدرة فائقة على تأكيد الحوار وتأطيره بالحالة الشعورية التي يسعى الشاعر إلى الافصاح عنها للمدوح من جهة (داخل النص)، وللقارئ من جهة أخرى، (خارج النص).

ويقول [1] :

طال بالهمّ ليلك الموصول	**والليالي وعورة وسهول**
وانقضى صبرك الجميل وما	**ق على الحادثات صبر جميل**
أيقنت مرة الحوادث أن لي	**س إلى الانتصار منها سبيل**
فهي تبلي وتستجد وتستبـ	**ـدل منها وليس منها بديل**
كل شيء إذا اعتللت عليل	**وشكاة الامام خطب جليل**
أي خطب أجل من أن يرى	**ـملك قد مسّه الضنى**
كادت الأرض أن تميد لشكوا	**ك وكادت لها الجبال تزول**

الاحساس بالألم والمعاناة يكونان دافعا من دوافع تشكل الحوار في بنية هذا النص، فالنص يدور حول موضوعة المرض الذي يصيب الانسان، ولكن أي انسان، انه الخليفة المدوح، بكل ما يمثله هذا الخليفة من رموز انسانية ثرة، فهو يصبح بالنسبة للشاعر الذي يتوجه بحواره اليه، معادلا موضوعيا للعطاء والكرم والشجاعة وغيرها، لذلك كانت هذه الحالة مثيراً قوياً دفع الشاعر إلى تعزيز الاستجابة السريعة بمحاورة الخليفة، فيأخذ الحوار صيغة التضمين، فهو

(1) ديوان علي بن الجهم 22-23.

غير صريح لا يحمل أية آلية من آليات التصريح، ويصير الحوار في الأبيات الأربعة الأولى على شاكلة التوصيف لحالة الاعتلال بالمرض، فيغدو الليل طويلا بسبب الهم، وتنتقل الليالي بين الوعورة والسهولة، ويذكر نفاد الصبر في حالات المرض ؛ إذ لا تبقي الحوادث على الصبر الجميل للانسان.

وان هذه الحوادث لا يوجد أي سبيل للانتصار عليها، ويستمر في وصف الحادثات التي تبلي وتستحدث وتستبدل من البشر ما تريد، وهي تبقى على حالها، فلا بديل لها.. وبعد ذلك يبدأ الحوار بالوضوح شيئا بسيطا في قوله : (كل شيء إذا اعتللت عليل..) فيصير الحوار إلى حالة من المباشرة في مخاطبة ومحاورة الممدوح، فهو هنا يوجه خطابه إلى المخاطب بدلالة ضمير المخاطب في قوله : (اعتللت) ولكن ما يلبث القارئ يتحول إلى الشطر الثاني من هذا البيت حتى يجد الحوار ينتقل إلى ضمير الغياب في قوله: (وشكاة الامام خطب جليل ...)، ثم يعود إلى ضمير المخاطب تأكيدا على شخص الخليفة، كما في قوله: (أي خطب من أجل من أن يرى جسمك ... قد مسه الضنى النحول...)، ان حالة الاندماج في الاحساس والشعور عند الشاعر مع الحالة الانسانية التي يمر بها الممدوح جعلت من حوار الشاعر في هذا النص يأخذ هذه القوة في التعبير الصادق، لذلك أخذ الشاعر يعظم العلة التي أصابت الممدوح حتى ان الأرض كادت تضطرب لشدة شكوى الخليفة من هذه العلة، والجبال كادت ان تزول، وهذا ما ذكره الشاعر في البيت السابع من النص.. وبذلك أخذ الحوار غير الصريح مساحة لا تقل عن المساحة التي احتلها الحوار الصريح في بنية النص الشعري عند علي بن الجهم، وقد حمل هذا النوع دلالات عميقة، تتضمن محمولات انسانية وأحاسيس ومشاعر فياضة..

*****

يمكننا ان نقول بعد ذلك كله ان الحوار بنوعيه كان يشكل لبنة أساسية من اللبنات التي يتكون منها النص الشعري عند علي بن الجهم ؛ إذ لا يمكن القول في مثل هذا الشعر ان الحوار جزء غير ذي أهمية، أو يمكن حذفه دون ان يحدث ذلك أي نقص في بنية النص الشعري.. بل على العكس من ذلك تماما، فالحوار في شعر علي بن الجهم خيط من نسيج النص لا يمكن ان يكتمل هذا

النسيج دون هذا الخيط.. ومن هنا كان الحوار ظاهرة أدبية وسمة فنية في بنية هذا النص الشعري، يمكن لأي قارئ ان يلتفت اليها، بل لا يمكن للقارئ التغاضي عنها، لانها تفرض حضورها بقوة..

الحضور والغياب
قراءة في إحدى سجنيّات الشاعر علي بن الجهم

نص سجنيّة الشاعر علي بن الجهم [1]

خليليَّ ما للحُبِّ يَزدادُ جِدّةً ... على الدّهرِ والأيامُ يبلى جديدُها
وما لِعُهودِ الغانياتِ ذميمةً ... وليلى حرامٌ أن تُذَمَّ عُهودُها
ألمّت وجُنحُ الليلِ مُرخٍ سُدولَهُ ... وللسّجنِ أحراسٌ قليلٌ هُجودُها
فقلتُ لها أنّى تجشَّمْتِ خُطّةً ... يُحَرِّجُ أنفاس الرياحِ وُرُودُها
فقالَتْ أطَعْنا الشوقَ بعدَ تَجلُّدٍ ... وشرُّ قُلوبِ العاشقينَ جَليدُها
وأعلَنَتِ الشكوى وجالتْ دُموعُها ... على الخدِّ لمّا التفَّ بالجيدِ
فقلتُ لها والدَّمعُ شتّى طريقُهُ ... ونارُ الهوى بالشّوقِ يُذكى وُقُودُها
إذا سَلِمَتْ نفسُ الحبيبِ تَشابَهَتْ ... صُرُوفُ الليالي سَهْلُها وشَدِيدُها
فلا تجزَعي إمّا رأيتِ قُيُودَهُ ... فإنّ خَلاخِيلَ الرجالِ قُيُودُها
ولا تُنكري حالَ الرّخاءِ وفوتَهُ ... فإنّ أميرَ المؤمنينَ يُعيدُها

يشكّل الحضور والغياب هذه الثنائية الجدلية ظاهرة جديرة بتناولها في النصوص الأدبية التي تنحو باتجاه العمق في الدلالة، الأمر الذي يثير في ذهن القاريء السعي الجاد في سبر أغوار النص والكشف عن مغاليقه والدلالات المتخفية وراء كلمات النص الأدبي وعلاماته. ثم ان هذه الثنائية الجدلية (الحضور/ الغياب) تشير بمعنى آخر إلى دلالتي التجلي والتخفي في النص ؛ إذ ان النص لا يصرح عن كل شيء، فهناك أشياء كثيرة لا يقولها الشاعر صراحة في نصه، إلاّ أنه يلمح إليها بإشارات وعلامات تحتاج إلى انعام النظر عند متلقي النص من أجل كشف المستور. ففي "الطروحات التي قُدِمَ من خلالها مفهوم

---

[1] ديوان علي بن الجهم، عني بتحقيقه : خليل مردم بك 50-51.

الغياب في النظرية الأدبية المعاصرة على اختلاف منطلقاتها وتمايز صياغته تبعاً لذلك، انما تتقاطع عند طرحها للمفهوم كمفهوم قرائي بالأساس؛ إذ المفهوم قرين وعي بعينه بالنص، يتشكل في ممارسة قرائية له، فيكون الغياب في النص نتاج فعل القراءة الواعي بامكانات الغياب ودلالاته في النص"[1]. ثم ان دلالات الغياب المتخفية في النص تحتاج إلى ما يجعلها تتجلى من خلال متلقي النص الذي يستند في قراءته إلى دلالات الحضور التي تبدو في ظاهرها متعارضة مع دلالات الغياب، إلاّ انه في حقيقة الأمر تتصارع دلالات الحضور والغياب متخذة من الجدلية القائمة بينهما في متن النص وسيلة للتبادل الدلالي أي إن دلالة الحضور قد تستحيل إلى غياب، ودلالة الغياب قد تستحيل إلى الحضور وهكذا.. فمثلاً إن " غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسة من النص، يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه، كما يعني في الوقت نفسه غياب أهم إضاءة يستعين بها مستقبل النص على كشف أبعاده الدلالية. والمتلقي في هذه الحالة يجهل ما تحيل إليه لغة النص. ولغة النص نفسها تبدو معزولة عن السياق الموضوعي فلا يبقى أمام هذا المتلقي سوى الاجتهاد في تأول المعنى، وفق آليات منهجية أو غير منهجية، بعد ان غاب الغرض أو الموضوع الشعري، ذلك أن غياب الموضوع يعني غياب الحقل الدلالي الأكبر"[2] الذي يمثل مفتاح الولوج إلى أغوار النص الأدبي، إلاّ أن غياب الموضوع في النص لا يشكّل خللاً في بنية النص الدلالية، بل يشير هذا الغياب في الموضوع إلى حضور وافر يقع عليه متلقي النص في دلالات النص المتخفية التي تشير بشكل أو بآخر إلى المسكوت عنه الذي لو أن صاحب النص الأدبي صرّح به لانتفت الجمالية الأدبية والفنية عن النص. وفي ضوء ذلك يشير بير ماشيري إلى " أن الدراسة الحقيقية لا تبقى في حدود ما يقال وإنما تبحث عما يقوله النص دون ان ينطق به، والغياب – في نظره – هو الخاصية الحقيقية التي

([1]) استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف مدخل تناصي : سيد عبد الله، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ع21، 2001م 88.

([2]) الابهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود 179.

تحقق كينونة العمل الأدبي"[1]، ومن ثمة فإن الأديب إذا ما أراد أن يبقى نتاجه في حدود الديمومة أو الخلود فلابد له من أن يبتعد عن التقريرية المباشرة في الكشف عن تجاربه داخل النص الأدبي، بل عليه أن يغيّب جوانب معينة من تجربته الشعورية في إطار شعريته النصية بما يتيح للقارئ بذل الجهد قصد الكشف عما غاب ظاهريا في النص، وأقول هنا ظاهريا، لأن النصوص العميقة تكتفي بإيراد إشارات معينة تقود بعد انعام النظر إلى كشف المستور الغائب الحاضر في جدلية جمالية بعيدة عن الترهل والرتابة المقيتة؛ إذ إن "الكتابة مرتبطة بالتأجيل، بالإرجاء، بالغياب، على عكس القول الذي يستلزم القرب والحضور والمواجهة. فعندما يتعذر الاتصال المباشر. عندما تكون هناك مسافة (مكانية أو زمنية) تفصل المخاطَب عن المخاطِب، فإن الكتابة تنوب عن القول"[2]، وليس النص الأدبي نتاج ذاكرة مصفرة، أو وليد بيئة منعزلة عن الواقع، ولكن النص يحمل في ثناياه أيديولوجية معينة قد تشير إلى فكر صاحب النص أو فكر جماعة معينة تقف من جهة صاحب النص موقف المرضي عنه، وقد يحمل النص دلالات غير مرئية للعيان تشير إلى (التابو) المرفوض الذي يفرضه الواقع المحيط بالنص، في مختلف دلالاته الاجتماعية، والسياسية، والدينية.. ثم إن دلالة الغياب تشير إلى معطيات الرفض لكل ما من شأنه ان يقف حاجزاً أمام طموحات الانسان، والأديب بوصفه حاملاً لصفة الثقافة أو إنه ينتمي إلى فئة النخبة في المجتمع فإنه يسعى دائماً إلى تحقيق عوالم مثالية تخلو من كل أشكال القهر والطغيان، أما أشكال التعبير عن هذا الرفض فانها غالباً ما تأخذ سبيل التخفي، فتغيب دلالات الرفض وراء كلمات النص تنتظر ذهنية القاريء المتفتحة لتحقيق حضورها الوهّاج من وراء هذا الغياب المؤطِر لجمالية النص الأدبي متخذاً من الجدلية السبيل لتحقيق هذه الجمالية. أما من حيث الدلالات فإنها ترتبط بشكل أو بآخر بالأيديولوجيا التي يتبناها صاحب النص؛ إذ "يلح فيليب هامون على أن مفتاح العلاقة بين النص والأيديولوجيا هو مفهوم

(1) المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي : محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، 1995م 104.

(2) الغائب دراسة في مقامة للحريري : عبد الفتاح كيليطو 66.

الغياب الذي يتميز بالمعارضة الدائمة لمفهوم الحضور، ولابد من العمل على تحديد تمظهراته ووظائفه، ويمكن تفسيره من زوايا بلاغية وأسلوبية ولسانية متعددة، أو انطلاقا من مفهوم المرجع والعالم الخارجي"[1] على أن لا يفهم التعارض الدائم بين الغياب والحضور على أنه سمة سلبية في النص الأدبي، أو خلل يقف عائقاً أمام اثبات الصفة الجمالية للنص الأدبي، بل على العكس فإنّ التعارض ما هو إلاّ تأكيدٌ على أن النص يتمتع بصفة الجمالية العالية والغنى بالدلالات العميقة التي تستتر وراء الكلمات، "فالنص الغائب هو ما لم يقله النص مباشرة ولكن يوحي به، هو ما لم يذكره النص، ولكنه يتضمنه وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره. والبحث في النص الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي، وهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه وترتيبه وتركيبه وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن"[2]، بحيث يقترب هذا الفهم إلى الحد الذي يستطيع فيه القارئ الوصول أو يكاد إلى مقصدية صاحب النص، إذن، فإن موضوعاً مثل الحضور والغياب في النص الأدبي يحتم علينا أن نتخذ القراءة والتأويل منهجاً لمعالجة هذا الموضوع، ذلك أن دلالة الغياب في أي نص تدعو إلى استئثار القاريء بآليات التأويل بوصفها عناصر اشتغال تعمل على كشف خفايا النص وسبر أغواره، ذلك أن " القاريء باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص الأدبية"[3]، فالقارئ بما يمتلكه من ثقافة يعمل جاهداً على التفاعل ذاتيا وموضوعيا مع محددات النص الأدبي قصد الوصول إلى الدلالات الغائبة التي تتأتى من قراءة دلالات الحضور من خلال الجدلية القائمة بين طرفي المعادلة (الحضور/ الغياب)، فالحضور في النص الأدبي يثير أسئلة أمام القاريء تحتم عليه تقديم إجابات تتناسب مع معطيات النص الأدبي، والغياب الذي هو

([1]) المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي : محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، 1995م 104.

([2]) النص الغائب – نظرياً وتطبيقاً - : د. احمد الزعبي 5.

(3) في النقد الأدبي دراسة : د. صلاح فضل 86.

نتاج فعل القراءة يمثل إجابات على تلك الأسئلة التي أثارها النص، ومن هنا فإن " العلاقة بين المحذوف والمثبت علاقة جدلية. كلّ سؤال ينطوي على جواب وكلّ تقرير ينطوي على سؤال. كلّ ما نثبته فهو استجابة معينة لسؤال. ولذلك لا غرابة في أن نزعم مراراً أن النص يتحرك في أفق سؤال ليس أقل أهمية من أية إجابات مفترضة أو مقدمة. المهم أن الحوار لبّ النص. الحوار بين محذوف ومذكور"[1]، بين القارئ والمبدع ذلك الحوار الذي يشكّل محور عملية القراءة الناضجة التي تقرّب وجهات النظر بين قراءة المتلقي، وبين مقصدية المبدع، الأمر الذي يولّد انسجاماً بين طرفي المعادلة الأساسية في تأويل النصوص (القارئ والمبدع). ذلك أن "آلية تواصل القارئ بالمبدع داخل النص الابداعي يشكّل محوراً أساسياً في إحداث جماليته، وتكريس القيم الفنية للنص، إذ إنه ليس من ناقلة القول أن يبدع المؤلف نصاً غير مقصود لجهة من الجهات وإلاّ بماذا تفسّر خلود بعض النصوص على مرّ العصور"[2]، إن عملية التفاعل بين القارئ والنص لا تأتي اعتباطاً أو بصورة عشوائية، بل هي عملية تنبني على وفق ضوابط معينة يحددها كل من ثقافة القاريء، ودلالات النص ومرجعياته. لذلك فإن (الحضور والغياب) في قصيدة علي بن الجهم تتأتى دلالاتهما من خلال الجدلية التي اتسمت بها الثيمات المتعلقة بالحضور من جهة وبالغياب من جهة أخرى، ومن هنا فإن دراستنا ستكون مبنية على الجدلية القائمة بين (الحضور والغياب) من خلال ثيمات معينة يطرحها نص قصيدة الشاعر علي بن الجهم وهذه الثيمات تتمثل بـ(موضوع النص)، و(الذات الشاعرة)، و(الحبيبة)، و(الزمان والمكان)، و(السلطة).

---

(1) نظرية التأويل : د. مصطفى ناصف 171.

(2) المبدع والنص والقاريء آيزر نموذجاً : د. دياب قديد، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 41، ع467، آب 2002 م 60.

1. حضور / غياب (الموضوع) :

إن لكل نص موضوعاً يعالجه، يطرحه الأديب في نتاجه ليفصح عمّا يدور في خلجات نفسه حيال هذا الموضوع، وقد تكون الثيمة التي يطرحها الكاتب أو الشاعر واضحة ظاهرة أمام القارئ، وقد تكون هذه الثيمة غائبة بشكل أو بآخر يحتاج القارئ فيها إلى آليات إعمال الذهن وسبر أغوار النص ليكشف عنها، إنها جدلية الحضور والغياب التي تتنازع النص الذي بين أيدينا، إن حضور الموضوع في نص علي بن الجهم يتأتى من خلال البيت الأول، إلاّ أن الحضور لا يكاد يبين إذ تلفه ضبابية يتلمسها القارئ بعد قراءة متأنية للبيت، إذ إن الشاعر يخاطب صاحبيه فيتوجه إليهما بالشكوى من هذا الزمان الذي يأتي على كل ما هو جديد فيحيله إلى بالٍ عتيق، إن حضور ثيمة الشكوى ما هو إلاّ غياب للموضوع الذي يريد الشاعر إيصاله إلى القارئ، إذ يأخذ (الدهر) صفة التسلط على الانسان، وليس الدهر في نص الشاعر إلاّ معادلاً موضوعياً للسلطة المتجبرة المتغطرسة على الانسان، فليس الموضوع في هذا النص هو الشكوى. بل إن حضور ثيمة الشكوى هو غياب ثيمة (الرفض) التي تمثل الموضوع الأساس الذي يتخفى وراء قناع الشكوى. فالشاعر يرفض واقعه المرير المتمثل بالسلطة، إلاّ انه لا يفصح عن هذا الموضوع لأسباب تكشّفت أمام فعل القراءة تتمثل بالخوف من السلطة التي لا يمكن للذات الشاعرة أن تقف أمامها وتواجهها، لذلك عمد الشاعر إلى تغييب الموضوع الأساس، وتعويضه بموضوع (الشكوى من الزمان). ومن هنا فقد أبدل الشاعر الموضوع الرئيس بموضوع آخر أظهره في نصه، إلاّ أن الوصول إلى دلالة الموضوع الرئيس ليس من الاستحالة بمكان الوصول إليه، فالقراءة المتأنية وربط الاشارات ببعضها البعض أوصلتنا إلى ثيمة النص المتمثلة برفض السلطة ورفض الواقع، " ويغيب الموضوع الحقيقي أو الواقعي أو يغيب في معظم الكتابات الأدبية ويستبدل بموضوع آخر في النص الفني أو يشار إليه بطرق وأساليب مختلفة.

وعند التحليل يستحضر الموضوع الغائب أو المرموز له أو المشار إليه على اعتبار أنه نص غائب دلّ عليه النص الحاضر"[1].

2. حضور/ غياب (الذات الشاعرة) :

ان النص لا ينشأ لوحده أو من دون منشئ، بل لا يمكن لنص ما أن يكون وليد ذاته، فأي نص تعود مرجعيته إلى ذاتٍ عاقلة أنشأته ووضعته ضمن هذا النظام اللغوي المتشظي بالدلالات وما هذه الدلالات إلاّ مرجعيات ثقافية واجتماعية وواقعية ترتبط بحياة الذات الشاعرة وعندما نتكلم على غياب الذات الشاعرة فإن هذا لا يعني أن النص منقطع على صاحبه، بل ما نقصده هو غياب صوت الشاعر تارة وظهوره تارة أخرى، إنه صراع الحضور والغياب، إن الغالب على نص علي بن الجهم غياب صوت الشاعر، إلاّ في ثلاثة أبيات هي (الرابع والخامس والسابع) التي لجأ فيها الشاعر إلى استحضار صوته على هيأة الحوار الذي دار بينه وبين الذات الأخرى (المحبوبة/ الذكرى)، ولعلّ هذا الحضور الذي ظهر في الأبيات الثلاثة، هو حضور لتلك الأيام الجميلة التي تحمل في ثناياها الجزء المبهج من حياة الشاعر، لذلك كان الحضور هنا أجدى في صوت الذات الشاعرة، ثم إن هذا الحضور وان كان لا يشغل إلاّ مساحة صغيرة داخل النص، إلاّ أنه حضور قوي، يمكن أن نسميه (صرخة الشاعر) بوجه الواقع السّيء (السلطة)، ثم إن غياب الذات الشاعرة ليس غياباً واقعياً، بل هو غياب استراتيجي[2] يؤدي إلى تقوية عناصر النص وتعزيز التجربة الشعورية، فغيابه هو ذاته حضوره القوي الذي يدير دفة النص. إن غياب صوت الذات الشاعرة دلّ عليه استخدامه ضمير (الغياب) الذي يتناسب وحال الشاعر، فهو غائب عن حياته الاعتيادية، إنه مودع في الحبس، وهذا غياب مادي بحت، ولكن هذا الغياب المادي شكّل حافزاً أخرج الشاعر إلى دائرة النقيض، أخرجه إلى دائرة الحضور المعنوي المتمثل بكلماته المشحونة بالإحساس المفعم بالحيوية والحرية

---

(1) النص الغائب – نظرياً وتطبيقاً – دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب: د. احمد الزعبي 12-13.

(2) م. ن: 14.

على الرغم من قيود السجن.. ومن اشارات الغياب الواضحة في نص علي بن الجهم طغيان نسبة الأسماء قياساً بالأفعال، والأسماء بطبيعة الحال دلالة على الجمود والثبات الأمر الذي يتناسب وموقف الشاعر، فهو في حال من السكونية (السجن)، ومما يعزز هذا الأمر ورود شبه الجملة في مواضع سبعة (للحبّ / على الدهر/ لعهود الغانيات/ للسجن/ على الخد/ بالجيد/ بالشوق)، إذ إن تكرار المفردات على هذه الصيغة يخلق إحساساً بالتواصل داخل الغياب(1) الذي يشكّل مخاضاً يولد منه الحضور القوي لصوت الشاعر متعالياً على بؤس الواقع/ السلطة. إن الحالة الشعورية التي تفيض بها كلمات النص دعت الشاعر إلى إيراد الأسماء المجرورة بكثرة، سواء ما كان منها مجروراً بحرف الجر، أم ما كان مجروراً بالإضافة (لعهود الغانياتِ/ وجُنح الليل مُرخٍ/ أنفاس الرياحِ/ نفس الحبيبِ/ صروف الليالي/ خلاخيل الرجالِ)، ان هذه الأسماء المجرورة تشير إلى حضور الذات الشاعرة بمعاناتها وآلامها، فالكسرة في هذه الأسماء علامة واضحة على حضور الانكسار والكآبة التي تلف الذات الشاعرة التي غرقت بأوجاعها المستمدة من واقعها المرير، ومما يوضح جدلية الحضور والغياب في صوت الذات الشاعرة اختيار صوت (الهاء) روياً في هذا النص، وصوت الهاء من الأصوات الحلقية بعيدة المخرج وهذا يشير إلى غياب صوت الذات الشاعرة أو خفوتها، إلاّ أن ألف الاطلاق التي جاء بها الشاعر أعادت التوازن في هذه الجدلية، إذ إن ألف الاطلاق تدل على حضور الذات الشاعرة وهذا الاطلاق كان أداة انتشال صوت الشاعر من غياهب الغياب، إذن يتجاذب النص طرفان هما الحضور والغياب اللذان يتناسبان طردياً، فغياب صوت الشاعر المسيطر على النص إنما هو حضور قوي على الصوت الرافض في أعماق وخلجات الذات الشاعرة..

---

(1) جمالية الذاكرة وجدلية الحضور قراءة تأويلية في عينية القشيري : د. بشرى البستاني، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، جمهورية مصر العربي، القاهرة، ع21، 2001م 74.

3. حضور / غياب (الحبيبة) :

إن الحضور القوي للمرأة الحبيبة في نص الشاعر الممتد من خلال الحوار الذي يجري بين الذات الشاعرة وبين المرأة الحاضرة/ الغائبة بصيغة الفعل الماضي (ألمّت/ فقلتُ/ فقالتْ/ وأعلنت/ فقلتُ)، إنما هو حضور مختلَق لا حقيقة له، إنه وسيلة لقتل الوقت اللامحدود داخل حدود الحبس.. فهذه الحبيبة الحاضرة / الغائبة ما هي إلاّ ذكريات الشاعر الجميلة حينما كان حرّاً، والقاريء المتعن في صيغة الفعل الماضي يستدل إلى هذه الحقيقة التي توحي إلى واقع الذات الشاعرة، إن صيغة الماضي تحمل في طياتها الاشارة إلى الذكرى الحاملة لآمال وأحلام الانسان الهاربة.

إن الماضي حامل طفولة الانسان حتى في كِبَرِهِ، الماضي هو براءة الواقع، براءة الحياة، قبل أن تطالها يد التغيير السلبي على يد السلطة القامعة، إذن، فالحبيبة غائبة في حقيقتها وكينونتها، حاضرة بدلالتها الرمزية التي تدل فيها على ذكريات الذات الشاعرة، " إنها المرأة الغائبة الحاضرة التي أتعب عمره بحثاً عنها، ولكنه لا يعرف ذلك...، وتبرز قضية من أعجب ما يمارس الشعراء، يحبون من لا أرض له ولا وطن ولا عنوان، ولا يلتفتون إلى القريب القابع بُعْدَ خطوات منهم "[(1)]. ثم إن هذه المصاعب التي تتخطاها الحبيبة في سبيل الوصول إلى الذات الشاعرة، إنما هي دلالة واضحة على رحلة الشاعر في هذه الحياة المليئة بالصعاب، فتغدو الحبيبة معادلاً موضوعياً لإرادة الذات الشاعرة التي تتسم بقوة تحملها صعاب الحياة، وتتجلى هذه القوة في فخر الذات الشاعرة بنفسها في البيت التاسع من النص حينما يطلب من الحبيبة / الذكريات أن لا تجزع من رؤيته مكبلاً بالقيود، فما هذه القيود إلاّ خلاخيل يرتديها الرجال.. إنها قوة الإرادة وإرادة القوة في آن واحد التي لا تثني الانسان عن مبادئه وطموحاته في الحياة، فالمرأة الحبيبة حاضرة / غائبة، فهي تمثل – فضلاً عن - ذكريات الشاعر، تمثل جدلية الحضور والغياب للإرادة القوية والعزيمة التي لا تثنيها مصاعب الحياة..

---

(1) المنفى الملكوت كلمات في الشعر والنقد : د. جلال الخياط 55.

4. حضور غياب (الزمان والمكان) :

يتجلى الزمان في نص علي بن الجهم في صورتين الأولى : حضور الزمان بدلالاته العامة متمثلاً بـ(الدهر/ الأيام/ عهود/ جنح الليل)، فهذه الثيمات تشير إلى مطلق الزمان، إلاّ أن القارىء يستشف جدلية واضحة في ثيمات الزمان هذه بين الحضور والغياب، إذ إن حضور الزمان بهذه الصيغ العامة يحمل في ثناياه غياب الزمن المقصود الذي يسعى به النص إلى إثارة ذهن القارىء من أجل الكشف عن هذا الزمن الغائب وهذه هي الصورة الثانية، فالزمن الذي لم يصرح به النص هو زمن الاضطهاد الذي تمارسه السلطة، إنه زمن القهر الذي غيّبه الشاعر ليترك اكتشافه على عاتق متلقي النص، وليس على قارىء النص إلاّ البحث عن دليل يؤيد ما ذهب إليه، كي تتعزز قراءته، فالشطر الأول من البيت الأخير في هذا النص فيه إشارة واضحة على الزمن الغائب، زمن السلطة القاسية، ففي خطابه الموجّه إلى (المحبوبة/ الذكريات) يطلب منها أن لا تتنكر إلى حال الرخاء التي كان ينعم بها الشاعر، حال الرخاء التي مضى زمنها، ففي ذلك إشارة على ان الزمن الغائب عن النص هو الزمن الحاضر في واقع الشاعر وهو زمن الاضطهاد المتبلور في جدلية واضحة داخل النص الشعري بين الحضور والغياب، ولعل هذه الإشارات المرئية للزمان في النص (الدهر/ الأيام/ عهود/ جنح الليل) هي التي كشفت عن جدلية الحضور والغياب في زمن النص؛ إذ إن "المرئي قد يكتسب حضوراً ظليّاً ويدخل فعلياً في عالم الغياب. وفي هذه الحالة تتحول لغة الحضور إلى لغة للغياب"(1).

أما فيما يتعلق بالمكان في هذا النص فإنه يشكل حضوراً بارزاً متمثلاً بمكانين أحدهما مكان مغلق إلاّ أنه رئيس وهو (السجن)، والآخر مكان مفتوح إلاّ أنه ثانوي وهو (الأحراش التي قطعتها المحبوبة سيراً على الأقدام). إن هذا الحضور الجلي للمكان في النص يدل على غياب دلالة المكان المفتوح الذي يحمل إشارات واضحة إلى الحرية التي كان ينعم بها الشاعر، فالمكان المفتوح يغدو معادلاً

---

(1) لغة الغياب في قصيدة الحداثة : د. كمال ابو ديب، مجلة الأقلام، بغداد، السنة 24، ع5، أيار 1989م 9.

موضوعياً لحرية الشاعر التي فقدها بحضور المكان المغلق (السجن) الذي سلبه حريته. أما حضور المكان المفتوح في النص الأحراش التي تجشمتها المحبوبة، إنما هو حضور للذكريات، وغياب للحياة الكريمة التي كان الشاعر ينعم بها، إنها جدلية الحضور والغياب في النص الشعري، الجدلية التي تحيل الحضور غياباً، والغياب حضوراً، جدلية تضفي على النص دلالات متعددة ومتنوعة يقف القارئ أمامها بكلّ تأنٍ وإمعان في النظر إلى النص لكشف أغواره وخفاياه..

5. حضور / غياب (السلطة) :

تتمظهر السلطة في النص من خلال ثيمتين تناقض إحداهما الأخرى إلاّ أنهما وجهان لعملة واحدة، تتمثل الثيمة الولى بـ (ليلى) في قوله : (وليلى حرام أن تذم عهودها)، ولا يمثل حضور (ليلى) في هذا النص حضور المرأة، بل هو غياب تام للمرأة، فـ (ليلى) ليست المرأة المحبوبة التي تغنى بها الشعراء التي تقف إلى مصاف هند والرباب.. وغيرهن من النساء اللواتي حرّكن لواعج الشعراء، بل إن حضور (ليلى) في نص علي بن الجهم، هو حضور للسلطة، ولكن ليست أية سلطة،إنها السلطة المتمسكة بكل ما هو تقليدي جامد، إنها السلطة الرافضة لكل أشكال التجديد التي عرضت على كل ما هو قديم بالنواجذ، ومما يؤكد قراءتنا هذه لثيمة (ليلى) هو ان الشاعر يحكي في نصه حالين، حال الغانيات الجديد المتجدد الذي صار مثار ذمٍ من لدن التقليديين المستمسكين بالقديم، وحال (ليلى) السلطة التي لا يجرؤ أحد ذمّها، بل حرام ذم عهودها وأيامها، ذلك أنها سلطة تمجد كل ما هو قديم بايجابياته وسلبياته، وترفض كل ما هو جديد. ومن هنا تتحول دلالة (ليلى) من صفتها الايجابية التي تحمل دلالة الحب الجميل، إلى دلالة سلبية تتمثل بالقمع والاضطهاد المرتسم بالسلطة، ويغدو حضور (ليلى/السلطة) ممتداً في النص كله، فهي تمثل أحد طرفي التجاذب الذي تشكل الذات الشاعرة فيه الطرف الآخر، فتشكل بذلك الجدلية الكبرى بين هذين الطرفين حضوراً وغياباً، إلاّ أن السلطة يشكل حضورها الأقوى في النص ويفوق حضور الذات الشاعرة التي تغيب وراء الكلمات، محاولة في النهاية كسب ودّ السلطة وعطفها من خلال الثيمة الثانية التي تتمظهر من خلالها السلطة بصورتها الجلية

القوية في قول الشاعر مخاطباً محبوبته/ ذكرياته: (فإنّ أمير المؤمنين يعيدها)، إن هذه الثيمة تمثل رأس السلطة، فهنا يتبلور الحضور القوي للسلطة، الحضور الذي يغيب عنده صوت الذات الشاعرة أو يكاد، ذلك أن الذات الشاعرة تصل بنفسها إلى حال الاستجداء والاستعطاف الذي تبتغيه من الحضور القوي للسلطة.. ففي خضم الجدلية الحاصلة بين الحضور والغياب، تأخذ السلطة حضورها الأوسع على مساحة النص، إنه الصراع بين الانفكاك من قيود التبعية (الذات الشاعرة)، وبين الاحتفاظ بالتقاليد الصارمة (السلطة)، وفي دائرة نص علي بن الجهم ينتصر صوت الذات الشاعرة في تطلعها إلى الجديد على مستوى الواقع، لكن دون أن يخرج هذا الانتصار خارج حدود الذات، فاستحال الحبس إلى حبسين، الأول : مادي، متمثل بالسجن، والثاني: معنوي، متمثل بانكفاء الذات على أحلامها وتطلعاتها في حال من التقوقع بسجنها المعنوي (الغياب)، في مقابل (حضور) السلطة التي استطاعت أن تستأثر بالواقع لكل معطياتها وجبورتها.. إن هذا الغياب الذي استأثر بالذات الشاعرة " لا يعني عدم وجوده الكينوني والاجتماعي. إنه يمارس وعيه لذاته، وتواصلاً في الزمان، وانتقالاً في المكان بشكل ما، أو بآخر، متقاطعاً مع (الآخر) الذي سعى إلى إلغائه، أو وضعه في دائرة الصمت"(1). فالغياب ليس معناه العدم، والحضور ليس معناه الوجود، فقد يستحيل الحضور إلى عدم، وقد يستحيل الغياب إلى وجود حي له امكاناته في إثبات فعله داخل النص الأدبي.

الآن وقد انتهينا من هذه الرحلة المشوقة في ثنايا نص الشاعر علي بن الجهم الذي يتألف من عشرة أبيات، التي عرض فيها الشاعر تجربته الشعورية الصادقة في تحمله معاناة وقسوة الحبس. فإن هذا النص لم يكن من السهولة بمكان إلى حد فضح مكنوناته وإزالة ما كان يلفها من غشاوة ساقها الشاعر في نصه بقصدية، مما حدا بقارئ هذا النص إلى إنعام النظر فيه لكشف ما كان غائباً فيه من خلال الإشارات والعلامات الحاضرة في علاقة جدلية لا تنفك عن دلالات النص، فالحضور والغياب في نص علي بن الجهم يعملان في حوار تآلفي لا تعارضي وإن كان في ظاهر النص أن الحضور والغياب متعارضان. فوجدنا في نص

---

(1) جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت : ابراهيم محمود 15.

الشاعر أن جدلية الحضور والغياب اشتغلت على وفق جملة ثيمات طرحها النص تمثلت بالموضوع والذات الشاعرة والمحبوبة والزمان والمكان والسلطة، هذه الثيمات التي يتصارعها الحضور والغياب، تارة يأخذ الحضور المساحة الأوسع، وتارة يتغلب الغياب على وفق طبيعة الثيمة داخل النص.

السخرية في شعر ابن ميادة المرّيّ

شغل الهجاء مساحة واسعة في الشعر العربي بصفة عامة وفي الشعر العباسي بصفة خاصة لا تقل أهمية عن المساحة التي شغلها غرض المديح في الشعر العربي، ولا يخفى على قارئ الأدب العربي ما في الهجاء من تجريد المهجو من كل قيمة ذات معطى ايجابي، فضلا عن اضفاء كل قيمة ذات معطى سلبي عليه، ونحن في معرض اشتغالنا على شعر شاعر عرف بلسانه السليط هو ابن ميادة سنقف على موضوعة السخرية في شعره، والسخرية كما هو معروف تعدُّ أرفع درجات الهجاء وأقساها، لما تحويه من مضامين الاحتقار والاستهزاء والحط من شأن المهجو وهذه المصطلحات متداخلة وتصبّ كلّها في الدائرة الأكبر دائرة الهجاء، ولعلّ الذي حدا بنا إلى الخوض في هذا الموضوع هو ما يميز شعر ابن ميادة الذي تشيع فيه روح السخرية بشكل ملفت للنظر حتى غدت السخرية ظاهرة تدعو الباحث أو قارئ شعر ابن ميادة إلى أن يقف على هذه الظاهرة المثيرة للجدل في عصر فتح الباب فيه على مصراعيه لكل لاهثٍ وراء متعة أو لهوٍ أو مسامرةٍ، وكذلك فتح العصر أبوابه لكل قيمة اجتماعية مستجلبة من الثقافات الأخرى بغض النظر عن كون هذه القيمة ايجابية أم سلبية. فضلاً عن الحياة المترفة المرفهة التي عاشها إنسان العصر العباسي، والحرية الواسعة التي تمتع بها ذلك الإنسان.

إن الوقوف على موضوعة السخرية في شعر ابن ميادة يستدعي منا أن نُقدّم مهادا موجزا عن مفهوم السخرية، حتى تنكشف آليات الاشتغال على شعر ابن ميادة وتتضح آفاق تلك الآليات الاشتغالية، وهذا الأمر يتطلب استحضار التجربة التفاعلية الحوارية بين النص والقارئ، قصد الوقوف على معطيات البنية النصية والوقوف على نتاج المثاقفة بين طرفي العملية الإنتاجية: القارئ والنص، والوصول إلى معطيات السخرية في شعر ابن ميادة.

السخرية معطيات المصطلح واتساع دائرة المفهوم:

إن قارئ الأدب العربي في مختلف عصوره لابُدَّ أنه سيعثر على نصوص زاخرة بدلالات السخرية سواء كانت هذه النصوص شعرية أم نثرية، ولعل في ذلك دلالة واضحة على ملازمة السخرية حياة الإنسان بوصفها سلوكا كان ينحاه عدد من الناس الذين يجدون في أنفسهم المقدرة على تصوير المواقف، أو الحوادث، أو المظاهر المضحكة سواء أكانت خَلْقِيّة أم خُلُقِيَة. ((والسخرية قديمة قدم الإنسان، لأنها قد تكون ترويحا عن النفس أو تسرية عن القلب، أو استنكاراً لما يقع، أو هزءاً وتندراً بالخصم، كما جاء في قصة نوح (عليه السلام)، حين أُمِر بصنع السفينة ليجمع فيها من كل زوجين اثنين، وأهله، وقرابته المؤمنين، ومن اتبعه وآمن به... هزأ به قومه، وضحكوا منه وقالوا: يا نوح، فد كنت بالأمس نبياً، وأصبحت اليوم نجاراً!! فكان جواب نوح حاملاً الوعيد والتهديد عاقبة لتكذيبهم واستهزائهم))[1]، وقد وردت هذه الحادثة عن سيدنا نوح في القرآن الكريم في قوله تعالى: **{وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُون}** [2]، فالسخرية كما هو واضح من قصة سيدنا نوح (عليه السلام) تشير إلى معطى آخر يستشف من القرائن والدلالات المتعلقة بالسخرية في دائرة السياق النصي، وهذا المعطى هو التندر، والنادرة هي الطريفة المبتكرة التي تثير الضحك الموسوم بالسخرية اللاذعة. إذن، فالسخرية هي ((النقد الضاحك أو التجريح الهازيء، وغرض الساخر هو النقد أولا والإضحاك ثانيا، وهو تصوير الإنسان تصويرا مضحكا إما بوضعه في صورة مضحكة بواسطة التشويه الذي لا يصل إلى حدّ الإيلام، أو تكبير العيوب الجسمية أو العضوية أو الحركية أو العقلية أو ما فيه من عيوب حتى سلوكه مع المجتمع وكلُّ ذلك بطريقة خاصة مباشرة))[3]، فدائرة مدلول السخرية يتسع ولا يقف عند مدلول واحد فقط، بل تتعدد المدلولات على وفق رؤية الإنسان الساخر إلى ما يراد السخرية منه، وهذه الرؤية تحكمها ظروف ومعطيات محددة بالحال التي يقف بإزائها الساخر، وهذه

([1]) السخرية في أدب الجاحظ : السيد عبد الحليم محمد محسن 64.

([2]) هود: 38.

([3]) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: نعمان محمد أمين طه 14.

الرؤية ترتبط كذلك بطريقة إيصالها بالطريقة التي يسعى من ورائها الانتشار السريع للسخرية، لذلك فالسخرية في مفهوم آخر لها هي ((طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج أو الأخطاء التي إن فَطِنَ إليها وعرفها فنَّانٌ موهوبٌ تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا))[1]، سلاحا ذا حدين، قد يفتك بالمتعرض للسخرية، وقد يفتك بالساخر نفسه، لأن السخرية قد تؤدي إلى هلاك الساخر إذا ما انبرى المسخور منه إلى الانتقام من الساخر.. ولعل شاعرنا العربي الذي قتله شعره- أعني المتنبي- خير مثال على ذلك، فهو الذي وقع ضحية لسانه السليط عندما هجا ضَبَّة الكلابي القرمطي[2]، ومن خلال ذلك يتبين ان ((الهجاء الساخر مصطلح عام يتضمن عادة حكما أخلاقيا وينطوي على الرغبة في مدِّ يد العون لتصويب عُرْفٍ أو معتقد أو تقليد، ويندرج تحت التعبير هجاء هوراس الدقيق الذي يقف عند التأنيب ويعمد إلى التصويب أما الهجاء الساخر المنتمي إلى جوفنال فوحشي مرّ. والهجاء الساخر الحديث لطيف معتدل (مارك توين)، أو فكه بارع (شو) أو داعٍ للمدح (جيمس ثربر)))[3].

ان هذا التنوع في مدلولات السخرية دليل مهم وواضح على أهمية الدال (السخرية) من حيث التشعب والامتداد إلى مناح مختلفة في حياة الناس، وما هذا التنوع إلا دليل كذلك على اختلاف الرؤى التي من خلالها تحدد طبيعة السخرية ولاسيما رؤية الأديب الذي يمتلك قدرة كبيرة على تقدير المواقف والمظاهر المتنوعة في الحياة، وإن للسخرية خصوصيتها في الأدب لما لها من تأثير كبير في الهدم والبناء في الوقت نفسه هذا إذا كانت موجهة توجها سويا نابعا من روح ناقدة لمعطيات سائدة في مجتمع ما قصد بناء قيم جديدة، ((فشعر الهجاء –إذا– يدور في محورَي التعاون والتنازع، على النحو الذي يوضح ازدواج الوظيفة التي يصدر عنها، في تدعيم القيم والخلال الايجابية التي يراها في قبيلته أو

([1]) معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس 198.

([2]) ينظر: ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام: د. عبد الوهاب عزام 259.

([3]) معجم المصطلحات الأدبية: إعداد: إبراهيم فتحي 398.

مجتمعه، وتغيير الاتجاهات السلبية التي يصورها من خلال خصومه في عملية التنازع، التي تحتفظ بجوهرها القديم رغم تنوّع أشكالها في العصر الحديث، على نحو ما يتضح في حرب الدعاية وكسب الأنصار للمبادئ والمعتقدات))[1]، وبما أن السخرية هي صورة من صور الهجاء فالأمر ذاته ينسحب عليها من حيث انبنائها على محوري التعاون والتنازع.. والسخرية كذلك هي ((العنصر الذي يحتوي على توليفه درامية من النقد و الهجاء، التلميح، اللماحية، التهكم والدعابة.. وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ ما أو فكرة أي أو أي شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيها))[2]، فمما يتضح من هذا الكلام ان السخرية هي الوقوف على الجوانب السقيمة والسلبية التي تطفو على وجه المجتمع، قصد تعريفها إلى الناس في محاولة ناقدة وجادة تهدف تجنبها، فضلا عن وظيفة السخرية في وضع الحلول والبدائل الناجعة التي تقود إلى إصلاح المجتمع ووضع أبنائه على المسار الصحيح في الحياة، لذلك ((إذا كانت روح الفكاهة قد تنحرف حتى تصبح بغيضة منفِّرة، لا عمل لها غير التهجُّم والتطاول والزراية والاحتقار، كما نجد في نماذج عديدة للهجاء الشخصي، وشعر المجون في العصر العباسي خاصة– فإن ذلك لا يقدح في الوظيفة الايجابية التي تطبع بها هذه الروح الفكاهية نماذج أخرى من الشعر الساخر، الذي استطاع بسحر البلاغة وعلوِّ البيان ان يتهكم بما هو جدير بالتهكم، ويُضحكنا من أشياء كثيرة على النحو الذي يُكسب هذا الفن الشعري سماتٍ فنيةً، يتسم بها في عرض الأمور في قالب ساخر))[3]، فعلى الرغم من الطريقة القاسية التي تقدم فيها السخرية صورة المسخور منه، فإنه لا يفهم من ذلك أن الغاية من ورائها الوقوف على المعطيات السلبية دون الوقوف على وضع المقاصد الايجابية البنّاءة التي يستشفها القارئ من خلال الوقوف على معطيات النص وما يعن للقارئ من وراء هذه المعطيات النصية من تداعيات الخطاب الموجه الذي يكشف عن المقصدية الكامنة فيه.

---

(1) الأدب الفكاهي: الدكتور عبد العزيز شرف 71.

(2) الأدب الساخر: نبيل راغب 13.

(3) الأدب الفكاهي: الدكتور عبد العزيز شرف 84.

وسنقف في الصفحات القادمة مع النصوص الشعرية للشاعر ابن ميادة المري، لنكشف عن جماليات السخرية في شعره من خلال التحليل متكئين على المعطيات النصية وما تشير إليه من دلالات تكشف عن السخرية في شعره، في ضوء محورين أساسيين، يأخذ الأول منحى الوقوف على السخرية الشخصية الموجهة إلى شخص معين، في حين يأخذ الثاني منحى الوقوف عند دلالات السخرية القبلية المتمثلة بالسخرية من قومٍ أو قبيلة أو جماعة من الناس.. وبمجموع هذين المحورين تكتمل صورة السخرية في شعر ابن ميادة.

(1) السخرية الشخصية:

تعد السخرية الشخصية أكثر أنواع السخرية التي خاض فيها الشعراء منذ عصر ما قبل الإسلام، ذلك أن هذا النوع من السخرية يعتمد أساسا على المسائل الشخصية بين الناس فيما يتعلق بالحقد والكراهية والتحكم بالآخرين. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن ننوه مرارا وتكرارا إلى أن السخرية هي أرفع درجات الهجاء حتى نضع أمام القاريء فكرة التواشج الكبير بينهما _أي السخرية والهجاء_، إذن فهما قد يكونان وجهان لعملة واحدة مع احتفاظ السخرية بقيمتها وماهيتها وخصوصيتها عن الهجاء. وبما أن موضوعنا هو السخرية الشخصية، لذلك وجب التنويه ((إلى أن الهجاء الشخصي الذي يعتمد على شذوذ الخِلقة هجاء سلبي، يُلحَق بسابقه؛ ولذلك يُظهرنا تطور الذوق العام على ضعف الرغبة في السخرية من ذوي الشذوذ الجثماني كالأقزام والعميان والمقعدين وحُدب الظهور ومشوهي الخِلقة، أو السخرية من مصائب الغير، فاختفاء هذه العوامل المثيرة للضحك أصلا دليل على أن الاعتبارات الإنسانية قد أصبح لها مكان في صدر الإنسان المتحضّر))[1]. وقد شاعت السخرية في العصر العباسي بدرجة كبيرة وكان أكثرها في باب السخرية الشخصية، وذلك لأنَّ القبلية العصبية التي كانت سائدة في العصور السابقة، لم يعد لها أثر كبير في العصر العباسي، بحكم التطور الاجتماعي والفكري الذي يدخل في دائرة التطور الأكبر ألا

([1])الأدب الفكاهي: الدكتور عبد العزيز شرف 74.

وهو التطور الحضاري، وهذا لا يعني أننا ننفي الاتجاه القبلي عن العصر العباسي ولكن السخرية (الشخصية) كانت محور التقاذف بين الناس ولاسيما الشعراء، ولعل ابن ميَّادة الشاعر المخضرم في العصرين الأموي والعباسي يعد أحد الشعراء البارزين في خوضه موضوع السخرية، فجاءت سخريته لاذعة قاسية على الذين تصدى لهم بلسانه السليط، وجاءت سخريته على نمطين: الأول السخرية الشخصية الذي سنعرض له في هذا المبحث، والثاني: السخرية القبلية الذي سنتناوله في المبحث الثاني إن شاء الله.

وسنقف في هذا المحور على معطيات السخرية الشخصية في شعر ابن ميّادة من خلال تحليل النصوص المعبرة عن هذه الظاهرة، فمن سخرية ابن ميادة قوله في هجاء علفة بن عقيل[1]:

يـا بـنَ عقيـلٍ لا تكـنْ كـذوبا	**أأَنْ شـربتَ الحـرز والحليبـا**
مِـنْ شـولِ زيـدٍ وشـممتَ طيبـا	**جهـلاً تجنيـتَ لـي الـذنوبا**

يَسْخَرُ الشاعر من هذا الشخص فيكشف عن خصلة سيئة فيه ألا وهي صفة (الكذب)، فالشاعر يتهجم على ابن عقيل محاولاً فضحه بين الناس عندما وجه إليه الخطاب على هيئة النصح المتشكل بواسطة أسلوب النهي في قوله : (لا تكن كذوبا) فهذا النهي يمثل بؤرة السخرية، من خلال هذا الأسلوب الذي عمل على تعميق الدلالة من (لا) الناهية، و(صيغة المبالغة) (كذوب)، إذ لم يقل الشاعر:(كاذباً)، بل قال : (كذوباً) ليثبت صفة في هذا الانسان وهي أنه كثير الكذب (صيغة فعول)، بل إنَّ الكذب يشكل صفة من الصفات الشخصية لـ(ابن عقيل) المسخور منه، وقد كشف الشاعر عن هذه الصفة المشينة في هذا الانسان عن طريق إدعائه بأنه قد شرب الحرز والحليب من ناقة زيد التي خف لبنها وارتفع ضرعها (شول) وأتى عليها سبعة أشهر أو ثمانية من يوم ولادتها.. ومما يعزز استخفاف الشاعر بهذه الشخصية المتصفة بالكذب استخدامه أداة النداء (يا) فالمعلوم أنَّ هذه الأداة تستخدم للبعيد، فالشاعر نادى بها (ابن عقيل) ليبيّن للقارئ وضاعة هذه الشخصية فهو بهذا الأسلوب في النداء بالبعيد يُحَقِّرُ من

---

(1) شعر ابن ميادة 16.

شأن ابن عقيل وهذا من متعلقات السياق النصي الدال على هذه الحالة الخاصة بالمسخور منه في هذا النص، و مما مكن الشاعر من الاستخفاف به استخدامه ألف الإطلاق التي اتصلت بحرف الروي (الباء)، فصوت الباء انفجاري وهذا يؤكد انفجار الشاعر وقريحته في السخرية من (ابن عقيل)، وألف الإطلاق جاءت لتعزز خفة عقل (ابن عقيل) بسبب اتخاذه الكذب وسيلة في حياته.

ومن السخرية الشخصية قوله يهجو الحكم الخضري[1] :

لقد طال حبسُ الوفدِ وفدِ محاربٍ عن المجدِ لم يأذنْ لهم بعد حاجبُهْ

وقال لهم كرُّوا فلستُ بآذنٍ لكم أبداً أو يُحصي التُّرْبَ حاسبُهْ

نلحظ في هذا النص أنَّ الشاعر يشخص (المجد) وهو يَسْخَرُ من الحكم الخضري الذي ينتسب إلى بني محارب، فنلتمس روح الاستخفاف والتحقير من الشاعر وهو يوجهه إلى هذا الشخص، الذي حُبس عنه المجد، وطال به وبقومه هذا الاحتباس، فالمجد لا يعرف إليهم طريقاً، بل إنهم هم الذين لا يعرفون إلى المجد طريقاً، وتتعزز صورة السخرية في تشخيص الشاعر (المجد) إذ جعله مثل حاكم له حاجب، والحاجب لم يأذن للحكم وقومه أن يدخلوا على المجد، وتتعزز هذه الصورة في البيت الثاني عندما يشخص المجد بإحدى خصائص الانسان وهي (النطق) عندما يلفظ : (وقال لهم كرُّوا...) أي إنَّ المجد قال لهم كرُّوا فلستُ بآذنٍ أي لا آذن لكم بالدخول عليَّ.. وينتقل الشاعر في تصويره لهذا الشخص وقومه إلى مبدأ التعجيز على لسان (المجد) عندما يقول : (أو يحصي الترب حاسبه) فهذه الصورة تعجيزية إذ لا يمكن لأحدٍ أن يحصي التراب، فقد أشاح الشاعر بهذه الصورة الساخرة عن المكانة الوضيعة للحكم الخضري وقومه، وقد تركزت السخرية في هذا النص على الصورة الكاريكاتورية المتشكلة من خلال التشخيص، واللغة السهلة الشفافة.

وقال ابن ميادة يسخر من خاله :[2]

إنْ تـكُ خالَنـا فَقُبِحِّـتَ خـالا فأنـتَ الخـالُ تـنقصُ لا تزيـدُ

([1]) شعر ابن ميادة 22.

([2]) م. ن 39.

فيومــاً فـي مزينـــةَ أنـــتَ حُــرٌّ   ويومـــاً أنـــتَ محتــدكَ العبيــدُ

أحــقُّ النـــاسِ أنْ يلقــى هوانــاً   ويؤكــلُ مالُــهُ العَبْــدُ الطريــدُ

تأخذ السخرية في هذا النص شكل حوارٍ ضمني بين الشاعر وبين خاله، إذ يسخر من خاله من خلال التشكيل اللغوي والتشكيل الصوري، فالأول يحدث في بؤرة السخرية في قوله: (فقُبِّحْتَ خالا)، فهو يستقبح خاله، وهذا النوع من السخرية ليس جديداً في الشعر العباسي، إذ إن السخرية من الأقارب وهجاءهم شاع في الأدب العربي منذ القديم، فليس غريباً أنْ نجد ابن ميادة يسخر من خاله. ونجد اللغة في هذا النص تعدُّ المُشكّل الرئيس لمعطيات السخرية، فنرى تقديم شبه الجملة الظرفية على جملة الابتداء في قوله: (فيوماً... أنت حرٌّ)، وقوله : (ويوماً أنت محتدك العبيدُ)، ونلاحظ الحقل الدلالي الطاغي على بنية هذا النص هي ألفاظ الاحتقارِ في قوله : (قبحت، تنقصُ، محتدك العبيدُ، هواناً، العبدُ الطريدُ) وهذا التكاثف في هذه الألفاظ إنما هو تعزيز وتأكيد على شدة احتقار الشاعر خاله والاستخفاف به، ونلاحظ في هذا النص أنَّ التكرار قد أخذ دوره الفاعل في تعزيز السخرية، فنلاحظ لفظة (خال) تكررت ثلاث مراتٍ في البيت الأول، (خالنا، خالا، الخال)، وتكرار لفظة (يوماً) مرتين، وتكرار الضمير (أنت) مرتين في البيت الثاني، فضلاً عن لفظة (العبيد)، ولفظة (العبد) وما أحدثتاه من تناغم صوتي يعزز الصورة المضحكة، والجناس في البيت الأول بين لفظتي (خالنا) و(الخال) ولد طاقة موسيقية تعزز موقف الشاعر في الاستخفاف بخاله وتحقير شأنه، فاللفظة الأولى (خالنا) جاءت بمعنى شقيق الأم، أما اللفظة الثانية (الخال) جاءت بمعنى السحاب الذي لا مطر فيه. ومن خلال هذا التكاثف في اللغة المتعالقة بالحقل الدلالي المتولد من دلالة الاحتقار، فضلاً عن التكرار الحاصل في عدد من ألفاظ النص، وكذلك الجناس، كل ذلك تضافر من أجل رسم صورة ساخرة عن هذا الخال موضوع السخرية.

وقال الشاعر يسخر من علفة بن عقيل[1] :

أَعَلْـفَ إنَّ الصقرَ ليس بمـدلجٍ[*]   ولكنـــه بالليـــلِ متخـــذ وكـــرا

([1]) شعر ابن ميادة 16 50.

ومفترش بين الجناحينِ سلحة(**)	إذا الليلُ ألقى فوقَ خرطومه
فإنْ يك صقراً بعد ليلةِ أمِّهِ	وليلة جحافٍ فأفٍ له صقرا(***)

تتبلور السخرية في هذا النص من خلال اتخاذ الشاعر التعبير بالمسخور منه وسيلة يوجه من خلالها سهام لسانه السليط إلى (علفة)، والشاعر يتخذ من الصورة القائمة على المقارنة بين الطائر المعروف بالقوة وحدة النظر (الصقر) وبين (علفة) وسيلة لرسم صورة ساخرة كاريكاتورية، وجاءت هذه المقارنة استناداً إلى حادثة وقعت بين عقيل والد علفة وبين أمّ علفة عندما ضربها عقيل، فأرسلت إلى رجلٍ من بني أنمار يقال له جحاف فأتاها ليلاً فاحتملها على جمل فذهب بها[1]. فالشاعر يعير المهجو علفة بأمه التي رحلت برفقة (جحاف)، الذي جاء وأخذها من عقر دارها وعقيل أبوه موجود، لهذا قال فيه الشاعر: (فأفٍ له صقرا). ونلاحظ في أسلوب الاستهزاء والسخرية الطاغي على هذا النص أنَّ الشاعر ينادي المسخور منه بأسلوب الترخيم (أعلفَ)، وقد جاء الترخيم هنا للاحتقار وتصغير الشأن. وهكذا نجد في شعر ابن ميادة أنَّ السخرية الشخصية جاءت مركزة على ثيمات الاحتقار والسخرية والاستهزاء بناءً على قيم سلبية يحملها الأشخاص الذين قصدهم ابن ميادة في شعره.

(2)-السخرية القبلية:

إن السخرية في العصر العباسي على الرغم من أنها ظلت مصطبغة بصبغة السخرية الشخصية، فان ذلك لم يمنع العديد من الشعراء في هذا العصر أن يخوضوا في السخرية القبلية، وهو الذي نعني به أن يتوجه الشاعر بسخريته إلى قبيلة ما فيعريها من كل الخصال الحميدة والقيم الأصيلة، ويعمل على إضفاء المثالب والمعايب عليها. والسخرية القبلية في العصر العباسي تتميز بالمسحة القبلية، وهو أسلوب ساد في الشعر العربي في عصوره القديمة ولاسيما

(*) مدلج : من أدلج القوم إذا ساروا أول الليل.

(**) السلحة : فرج الحجل.

(***) كسرا : أصله الشفة السفلى من الخباء، والمراد بها هنا أنَّ الليل ستره وغطاه.

(1) الأغاني : أبو الفرج الاصبهاني 2 / 289.

العصر الجاهلي، والعصر الأموي. وهذا أمرٌ طبيعي في موضوع يعمد الشاعر فيه إلى سلب قبيلة ما أو قوم ما كل قيم العروبة من شجاعة وشهامة وحماية الجار، وإكرام الضيف والمروءة وغيرها كثير من الصفات والخصال الحميدة التي اتسمت بها الأمة العربية، وعززتها مبادئ الشريعة الإسلامية. ونلاحظ في شعر ابن ميادة نماذج يسخر فيها من قبلية معينة أو قوم معينين، فمن ذلك قوله[1] :

بني أَسَدٍ إنْ تغضبوا ثمّ تغضبوا   وتعدلْ قريش تحمِ قيساً غضابها

وأحقرُ محقور تميمٍ أخوكُمُ   وإنْ غضبتْ يربوعها وربابُها

سخرية الشاعر في هذا النص موجهة إلى قبيلتين هما قبيلة (بنو أسد) وقبيلة (تميم)، إذ نلتمس في هذه السخرية روح الاستخفاف والتحقير بهاتين القبيلتين، فالشاعر يجرد من هاتين القبيلتين الشجاعة والمروءة في البيت الأول، ونلاحظ أنه جاء بأسلوب النداء محذوف الأداة في قوله: (بني أسدٍ) إشارة منه إلى وضاعة هذه القبيلة، وفي محاولة منا في قراءة ما وراء الأسلوب الشعري في هذا النص نجد أنّ الشاعر سعى إلى الحطِّ من شأن هذه القبيلة فهو لم يأتِ بهذه العبارة على صيغة الرفع فلم يقل: (بنو أسد) حتى لا يرتفع بشأنها، ولو حتى على مستوى الأسلوب، وفي تكراره لفظة (تغضبوا) مرتين دلالة على أنَّ غضب هذه القبيلة لا يجدي شيئاً، كونه غضب لا يرقى إلى مستوى الفعل، بل هو غضب كلام فقط، ثم يلجأ الشاعر إلى صيغة (أفعل) في قوله: (وأحقرُ محقور تميمٍ أخوكم)، ليعطي تكثيفاً دلالياً على مستوى اللفظة معطياً بذلك شحنات قوية تبني عن شدة كراهته وحقده لقبيلة تميم. وهكذا نجد في هذا النص السخرية الجلية الواضحة تجاه هاتين القبيلتين، وقد جاءت هذه السخرية بلغة قوية جزلة، وقد استند الشاعر في هجائه هذا إلى الرجوع بهاتين القبيلتين إلى جذورهما (يربوع ورباب). وقال الشاعر يسخر من بني محارب :[2]

إذا حلَّ جارٌ جانباً في محاربٍ   وجسر فلا يبشر بعزٍ ولا نصرِ

فدفعهما عنه إذا ما تحديا   وجدا كدفعِ الاسكتين عن البظرِ

([1]) شعر ابن ميادة: 20

([2]) م. ن 64. وينظر: م.ن 101.

جاء الخطاب في هذا النص تجاه قبيلة بني محارب، وهي من أحياء العرب هو حي (جسر)، مليئاً بالسخرية المرسومة عن طريق الصورة الرائعة التي تضافرت اللغة في تشكلها إلى جانب التشبيه، فاللغة في هذا النص جاءت مشحونة بدلالة السخرية ولاسيما في استخدامه (إذا) الشرطية وهي من الأدوات غير الجازمة، وقد جاء أسلوب الشاعر دقيقاً في تأطير المعنى الذي يريد، ألا وهو إبعاد بشارة العز والنصر عمن يجاور هاتين القبيلتين (بني محارب) و(جسر)، فلا يوجد جزم وتأكيد على الحصول على العزة والنصرة فيما يحاورهما، حتى ولو حصل أنَّ هاتين القبيلتين قد تحديتا من أجل نصرة الجار، فإنهما لا يدفعان عن هذا الجار مظلمة حتى وإن جدّا واجتهدا في ذلك، وقد رسم لنا الشاعر صورة غاية في الروعة حين شبه ضعف ووهن هاتين القبيلتين بإسكتي الانسان، وهما جانبا مجلس الرجل من المرأة، فنجد في هذه الصورة سخرية لاذعة نقلها لنا الشاعر على صورة كاريكاتورية مضحكة.

ومن سخرية الشاعر قوله في بني حميس[1] :

قصارُ الخُطَى فرق الخُطى زمر اللِّحَى   كـأنّهم ظربى اهترشـن علي لحـمِ

ذكـرتُ حمّـامَ القَـيْضِ لمـا رأيـتهم   يَمشّـون حـولي في ثيـابهم الدسـمِ

وتبـديَ الحميسـيات في كـلِّ زينـةٍ   فروجـاً كآثـارِ الصـغارِ مـن الـبهمِ

تتكائف السخرية في هذا النص من خلال الصورة المبدعة التي يصور بها الشاعر هذه القبيلة، فأبناء هذه القبيلة يعرفون بأنهم (قصار الخطى)، وفي ذلك كناية عن تباطئهم في الذود عن أنفسهم، وقد يريد من ذلك الشاعر أنهم قصار القامة، فالمعروف في قصير القامة، أن تكون خطوته قصيرة أيضاً، ولكن الدلالة الأولى هي الأكثر ملاءمة مع هذه الصورة الساخرة القائمة على تجريد هذه القبيلة من القيم الإيجابية. ويستمر الشاعر في وصف أبناء هذه القبيلة فهم (زمر اللحى) أي لهم لحى كثيفة الشعر إشارة منه إلى قبح منظرهم، فهم يتصفون بالبشاعة والقبح، ثم يأخذ التشبيه مبلغه في رسم الصورة الساخرة لهذه القبيلة حين يشبههم بدويبة معروفة بالرائحة النتنة، فهو يجمع بين قذارتهم وقذارة هذه

([1]) شعر ابن ميادة 99.

الدويبة فهو يصور قذارة أبناء هذه القبيلة بمجموعة من الظربان يتقاتلن على قطعة من اللحم ويستمر الشاعر في رسم هذه الصورة الساخرة، فيقول : إنَّه لما رآهم يمشون حوله بثيابهم الوسخة، تذكر حمّام القيض، لأنَّ الانسان في فصل القيض الحار تظهر منه رائحة كريهة فهو بحاجة إلى حمّام يغسل فيه درن هذه القبيلة القذرة، ثم ما يلبث الشاعر حتى ينتقل بنا إلى رسم صورة نساء هذه القبيلة، وذلك عندما يشبههن بصغار البهائم التي تنكشف عورتها، فكذلك نساء بني حميس عندما يتزين تبدو مفاتنهن وهي عورة.. فهذه السخرية المستمدة من القيم القبلية التي كانت سائدة في العصور السابقة للعصر العباسي، سخرية قائمة على التهكم والاستخفاف وتجريد القبلية المعنية بالسخرية من كل القيم الأصلية. وقال يسخر من آل محارب[1]:

يقولـون أبنـاء البعيـر ومـا لَـهُ ... سـنام ولا في ذروة المجـد غـاربُ

أرادت وذاكـم مـن سـفاهة رأيهـا ... أنْ اهجوَهـا لمَّـا هجتني محـاربُ

معـاذَ إلهـي إنني بعشـيرتي ... ونفسـي عـن ذاك المقـام لراغـبُ

نلاحظ في هذا النص صورة ساخرة يستخف فيها الشاعر من آل محارب، وهي سخرية قبلية يعمد فيها الشاعر إلى تجريد آل محارب من المجد، في قوله: (يقولون أبناء البعير..) على أساس أنَّ هؤلاء القوم يرجعون في نسبهم إلى بلال بن البعير المحاربي، إلا أنَّ بعيرهم هذا لا سنام له كناية عن العلو والرفعة، فهو يحط من شأنهم في هذه الصورة الساخرة المضحكة، فكأننا أمام رسام كاريكاتوري يتعمد الشاعر فيه رسم بعير بلا سنام قصد الاستخفاف والاستهانة بهم. ثم إنَّ هؤلاء القوم (آل محارب) هم الذين طلبوا من الشاعر أن يسخر منهم، وما كان ذلك إلا لسفاهة رأيهم وفساده، فإنهم قوم لا يتصفون بالحكمة والروية والحلم، لهذا يترفع الشاعر بنفسه وبعشيرته أنْ يخوض في مثل ذلك، لأنه بسخريته منهم سيرفع من شأنهم، وهو يرفض ذلك بقوة وهذا واضح في استخدامه (لام) التوكيد في قوله: (لراغب)، أي إنه تارك أمر السخرية من آل محارب حتى لا يرفع من شأنهم بها... إذن، من خلال ذلك نرى أنَّ السخرية القبلية في شعر ابن ميادة

---

(1) شعر ابن ميادة 109.

جاءت معتمدة على تجريد الجماعة المسخور منها أو القبيلة من كل القيم الأصيلة التي عرف بها العرب من شجاعة وكرم وعفة وشهامة وحماية الجار وإكرام الضيف وغيرها من القيم الأصيلة ذات المحمول الإيجابي، فالشاعر إنما كانت سخريته قائمة على مبدأ الهدم والبناء، فهو يعمد إلى هدم المعطيات السلبية في المجتمع ليقيم مكانها معطيات إيجابية تعمل على بناء مجتمع سوي في مختلف مناحي الحياة.

الموت في شعر أبي تمّام الطائي

ظلت إشكالية الموت في هذا الوجود تخامر شعور الانسان في كل زمان ومكان، فظل الموت يطارد الانسان أينما توجه، لذلك راح يسعى جاهدا يبحث عن علاج لهذا الداء الذي لا دواء له.. إن الموت حقيقة واحدة في كل العصور، عرفته كل الأمم والشعوب، ذلك أنه سنّة الله في خلقه التي لن تجد لها تبديلا ولن تجد لها تحويلا، إلا أننا عندما نتناول الموت في شعر أبي تمام فذلك يعني أن الموت أخذ بعدا آخر لدى الانسان هذا البعد مستمد من مباديء الإسلام، إذ لم يعد الموت كما كان يتصوره إنسان ما قبل الاسلام حينما اعتقد أن حياته يعيشها ويقضي فيها مدته حتى يهلكه الدهر. فجاء الاسلام وأنار الفكر الانساني وصحح هذه النظرة المنحرفة فكشف عن حقيقة الموت، إذ يغدو الموت للإنسان المسلم ولادة جديدة تتجاوز به عن ماديته التي كان عليها في الحياة الدنيا ليتسامى إلى روحانية بحتة في عالم الأرواح.. من هنا ارتأينا أن نبحث في هذا الموضوع في شعر شاعر اختمرت عقليته وصقلت أفكاره بحكم تجربته العميقة في الحياة إنه شاعرنا أبو تمام الطائي؛ إذ نجد في نصوصه معنى الموت يأخذ جوانب ثلاثة تتمثل بحتمية الموت، والإقبال على الموت، ووجه آخر للموت. فهذه الجوانب الثلاثة تكشف عن رؤية أبي تمام للموت.

فالموت مشكلة الانسان العظمى في هذا الوجود، فان كان الانسان قد اكتشف الحلول لمعظم مشاكله، فقد استعصى عليه اكتشاف حل لمشكلة الموت، ولا يخاف الانسان من شيء قدر خوفه من الموت، فهو يسلب منه أقرب الناس إليه، أهله، أبناءه، أصحابه، أحبابه، وبالتالي يسلب حياته، فالموت هو الفراق الأبدي عن هذه الحياة، وعلى الرغم من تمكنية الموت من الانسان، فان الانسان لم يقف في بعض من مواقفه مستسلما له، بل جابهه ورفضه وقاومه بشتى الأساليب، فمن الناس من يحاول ان يواجه الموت عن طريق القوة ظانا بأنه سيتغلب عليه، ناسيا أو متناسيا أن "الموت ليس مجرد تفكك، الموت قوة فعالة

متماسكة تواجه الانسان"[1]. وهناك من الناس من يدفعه يأسه من الحياة ومصاعبها إلى تمني الموت، لأن الموت سيمثل له عنصر الخلاص والنجاة من الحياة؛ إذ "ان تمني الموت ينشأ عندما تنتفي جميع مجالات الخيار والاستبدال، فهو لا ينبع من أي شر معين ولكن من يأس كامل: عندما يصبح الألم ملحا وشاملا حتى انه ليميت كل شعور آخر ولا يبقى هناك أي منبع للعمل إلا البغضاء والنفور، عندما ينقطع كل خط للرجعة وتداهم الشرور الانسان وتحاصره حتى ان الرفض الشامل يحمل له بركة ويمنا أكثر من أي مأمل ايجابي. وترى عبارات الرفض (لا، ليس هذا)، و(ليس ذاك) التي يوجهها إلى كل درجات الدائرة تجمع نفسها في رغبة بالعدم الشامل"[2]. والموت له صلة وثيقة بالحياة، بل انه بدون الحياة لا يوجد هناك موت، فالحياة هي الظاهرة الدالة التي يثبت الموت وجوده وكيانه عن طريقها، على الرغم من أنه تجاوز لها، إذن فان "الموت جزء من الحياة وانه ليس مضادا لها. فلكي تكون النظرة إلى الموت صحيحة يجب ان نجعل الموت جزءا من الحياة"[3]. ومن هنا أصبح الموت والحياة يسيران في خطين متوازيين ويتقاطعان بفعل الموت الذي يوقعه على الكائنات الحية، فالصراع دائر ومحتدم بين الحياة والموت، من جهة، وبين الانسان ووجوده بما فيه الحياة والموت من جهة أخرى، ولكن على الرغم من محاولات الانسان جاهدا في تخطي مشكلة الموت، إلا أنه كان دائما الخصم الخاسر في هذه المواجهة الكونية التي تخرج عن طوق ارادته، وتتجاوز حدود امكانياته، "فالموت هو الوجود الثاني الذي تصل إليه الحياة بعد نضالها وبقائها على الجسر الذي يصل بين قطبي الوجود، الخلق كحياة والموت كحياة. وبما ان الانسان متصل بالخلق فهو متصل بالموت. ولما كان الموت أو الفناء يعني التحول، وكان التحول يعني عملية لتحقيق الحياة، لذلك فان الموت حياة، وهكذا يحيا الانسان على جسر يصل الأبدية بالأبدية"[4].

([1]) نظرية المعنى في النقد العربي : د. مصطفى ناصف 64.

([2]) انسانية الانسان : رالف بارتون بري، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي 213.

([3]) الموت والعبقرية : د. عبد الرحمن بدوي 17.

([4]) بحوث فلسفية : ندرة اليازجي 86-87.

وقد ارتبط الموت عند بعض الناس كذلك بمفهوم الحرية؛ إذ وجدوا في الموت تحررهم من كل قيود الحياة، وأعبائها وبذلك اصبح الموت عندهم حالة طبيعية لا تستوجب الخوف والقلق، ولعل سقراط كان أول فيلسوف اتخذ مثل هذا الموقف، حين تجرع السم راغبا في الموت وليس مكرها عليه؛ إذ ما زال إلى يومنا هذا يعد سقراط المثال الأول على الشجاعة وتقبل الموت بوصفه حالة ايجابية، تقود إلى الحرية بفعل التحرر، إذن "الموت والحرية مرتبطان أوثق ارتباط، وقدرة الانسان على ان يموت هي أعلى درجة من درجات الحرية"[1]. ومن هنا فقد اصبح الموت مشكلة الوجود كله، لذلك نجد الشعراء تطرقوا بكثرة إلى موضوع الموت، وعالجوه من زوايا مختلفة، تعتمد على تباين رؤاهم في قضايا الكون عامة، وقضية الموت خاصة، فمنهم من اتخذ موقفا سلبيا من الموت فالتجأ إلى ركن معتم خوفا من أن تطاله أيدي الموت، ومنهم من يأس من الحياة وتعقيداتها فراح ينشد الموت كنوع من الراحة، ومنهم من اتخذ موقفا ايجابيا تجاه الموت، فجابهه وقاومه بل ورفضه، لا من باب الخوف منه، بل من باب كسر شوكته، وقد كان شاعرنا أبو تمام واحدا من هؤلاء الذين جابهوا الموت، ولم يهربوا منه، فأبو تمام "من واقع مرتكزه الفكري الاسلامي – لم ينظر للموت نظرة الجزع الذي يشل عن الحركة، والخوف الذي يدمر الحياة"[2]، بل نظر إليه من منظور الفيلسوف الذي غمرته تجاربه الحياتية، فصار أبو تمام والموت كأنهما صديقان، فهو من خلال هذه الصداقة كان يعبر عن موقفه تجاه الموت الذي طالما سلب منه أصحابه، وأهله وأحبابه، فعلى الرغم من غدر الموت به، فهو لم يستسلم له بل كان يسخر منه ويستهزئ به، ومن المعروف ان أبا تمام "كان على صلة حميمة بالموت، فقد كان انسانا مرزّأً عرف الموت في أوقات مبكرة، وظل على صلة وثيقة به لمرضه. إلى حد ان الموت اصبح مشكلة هامة بالنسبة له، وعلى كل فاللحظة التي يصبح فيها الموت مشكلة بالنسبة لإنسان ما، يكون هذا الانسان قد بلغ درجة قوية من الشعور بالشخصية وبالحضارة"[3].

---

(1) الموت والعبقرية: د. عبد الرحمن بدوي 12.

(2) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: د. عبده بدوي 68.

(3) م. ن 68.

(1) حتمية الموت:

إن أبا تمام بإيمانه بالموت استطاع أن يتخطى هذه المشكلة بصورة ايجابية، جعلت من الموت هذا الوحش المخيف، حملا وديعا ضعيف الشكيمة أمام إرادة وتصميم الشاعر، ومن هنا كانت " محاولة الخلاص من اغتراب الموت ممكنة كما هي ممكنة في الحياة عن طريق الثورية. وامكانيتها بعد الموت تتلخص في أن الموت ليس العدم ولا يساويه. الموت نهاية مرحلة زمنية معينة ولكنه قد يكون بداية امتداد خارج الزمن وخلود. ألم يخلد من قبله شعراء ومفكرون ؟"[1]. كما خلد أبو تمام في ذاكرة الناس عامة. والقراء والمثقفين على وجه الخصوص..

يقول أبو تمام [2] :

كـل داء يرجى الـدواء لـه إلا (م) الفظيعين: ميتة ومشيبا

فالشاعر يرفض الموت، لأنه داء يصيب الانسان ولكنه يختلف عن الأدواء الأخرى، من حيث أنه لا يرجى له دواء، فهو داء يقتلع الانسان من هذه الدنيا. فنلاحظ أن رؤية الشاعر في رفضه للموت تتأتى من جهة كونه الداء الذي يفرق الانسان عن أهله وأحبابه وأصحابه، ويتأكد هذا الرفض في وصف الشاعر للموت والمشيب بـ (الفظيعين) كناية عن استبدادهما بالانسان بالرغم عنه، وليس لهما أي علاج أو دواء.. إذن.. فأبو تمام يواجه الموت، لأنه لا يعطي الانسان فرصته في العيش، فالموت يسرق الانسان من وجوده، فنلتمس في بيت أبي تمام إحساسه بالفجيعة واليأس أمام جبروت الموت، ومن خلال ذلك يتبين "أن الغرض الأساسي التأملي الذي يمكن ان نرجع إليه تفجع الشاعر ووعيه بعيشة الحياة انما هو الموت، لا ينفك الشاعر من إثارة هذا المعنى في فترات عديدة ومنقطعة لينزله المنزلة الكبرى في جهاز تفكيره"[3].

([1]) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث : د. ماهر حسن فهمي 246.

([2]) ديوان أبي تمام 159/1.

([3]) الرفض ومعانيه في شعر المتنبي : يوسف الحناشي 213.

فيقول[1]:

وهو غض الآراء والحزم خرق ثم غض النوال غض الشباب
قصدت نحوه المنية حتى وهبت حسن وجهه للتراب

تتمظهر صورة الموت هنا من خلال استلابه شخص الممدوح الذي حمل جميع الصفات الحميدة من إصابة الرأي، وقوة الحزم، والكرم، والرجولة، فنلتمس مدى كراهية الشاعر للموت ورفضه له من خلال تصويره للمنية وكيفية قصدها للممدوح سالبة روحه ووجوده لتهب رونقه وبهاءه للتراب، كناية عن القبر.. فجعل من المنية كائنا حيا مثل الانسان في كونه يهب للآخرين عطاياه، ولكن الفرق هو ان المنية لا تهب العطايا للإنسان، بل تسلب الانسان وتهبه للأرض، للتراب، للقبر.. فنلاحظ سير المنية، وكأنها سير طالب للعطاء من الممدوح.

وفي النتيجة لم يبق من الممدوح سوى الذكرى، وهذا ما دفع الشاعر إلى الإيمان بالموت على الرغم من أن الموت سرق ممدوح الشاعر الذي كان يجزل له العطايا التي تمثل رمز الاستمرار في الحياة، فما انقطاع الممدوح عن هذه الحياة سوى انقطاع لمصدر العطاء، ومن ثمة هو انقطاع للحياة نفسها.. ويستمر الشاعر في تصوير الموت الذي يسلب أصحابه وأحبابه.. يقول أبو تمام[2]:

لقد شرقت في الشرق بالموت غادة تعوضت منها غربة الدار في الغرب
وألبسني ثوبا من الحزن والأسى هلال عليه نسج ثوب من الترب
أقول وقد قالوا : استراحت بموتها من الكرب روح الموت شر من الكرب

انه عزيز آخر على قلب الشاعر، وقد سلبه الموت من الحياة إنها حتمية الموت الحقيقة التي يجب أن لا يغفل عنها انسان، وقد جعل الشاعر من الموت غصة شرقت بها هذه المرأة، ولفظة (شرقت) كناية عن الروح حينما تصل الحلقوم، فالشاعر أخذ المعنى من القرآن الكريم، في قوله تعالى : ﴿**فَلَوْلَا إذا بَلَغَتْ الْحُلْقُومَ ۞ وَأَنْتُمْ حِينَئِذٍ تَنظُرُونَ**﴾[3] فبلوغ الروح الحلقوم، هو

---

(1) ديوان أبي تمام 46/4.
(2) م. ن 53/4 – 54. و ينظر: م. ن 56/4.
(3) الواقعة 83-84.

كالغصة في الحلق، ولم يكن من نتائج الموت أنه اختطف عزيزا على قلب الشاعر فحسب، وانما دفع ذلك بالشاعر إلى النزوح والتغرب عن دار المحبوب فغادر غريبا، ودار هذه المرأة في الشرق، فهنا موتان، موت تمثل بمفارقة هذه المرأة للحياة، وموت تمثل بنزوح الشاعر عن داره بعيدا.. ثم يستعير الشاعر للحزن والأسى على موت هذه المرأة ثوبا ألبسه إياه القبر الذي دفنت به هذه المرأة وقد استعار للقبر لفظة (هلال) عليه ثوب مطرز من التراب.. ويتبلور رفض الشاعر للموت في رده على الذين قالوا بأنها استراحت في موتها من الغم والهم، إذ قال: (روح الموت شر من الكرب)، فهنا يتجسد موقف أبي تمام الرافض للموت، فالموت عنده شر من الغم ومن الهم، فغدا الموت مشكلة بالنسبة للشاعر، وهذا طبيعي، ذلك ان أبا تمام شاعر متأمل للحياة عارف بمعاناتها ومآسيها، إذن، فان "اللحظة التي تؤذن بأن هذا الانسان قد بلغ درجة قوية من الشعور بالشخصية، ومن ثم قد بدأ يتحضر. ولهذا نجد ان التفكير في الموت يقترن به دائما ميلاد حضارة جديدة"[1]. وهذا واضح تماما في شخصية أبي تمام.

فنحن نلاحظ نقطة الافتراق بين الرجل والمرأة وبين الشاعر والموت، فالموت سلب حياة المرأة، فظلت حياة الشاعر خاوية؛ واصبحت مستلبة فغدا الشاعر ينشد الغربة عسى ان تعوضه عما فقده. وكتعبير عن موقفه من الموت، فاتجاه الشاعر يعاكس اتجاه الموت، ويفترق عنه..

ويقول : [2]

يا موتة لم تدع ظرفا ولا أدبا ... الا حكمت به للحد والكفن

لله ألحاظه والموت يكسرها ... كأن أجفانه سكرى من الوسن

يرد أنفاسه كرها وتعطفها ... يد المنية عطف الريح للغصن

يخاطب الشاعر الموت بلهجة نستشعر فيها لأول وهلة وكأنه عتاب خفيف، إلا اننا بعد شيء من الامعان نجد أن الشاعر إنما يؤنب ويتهجم على الموت، لأنه لم يترك انسانا حسنا إلا أرداه إلى الكفن واللحد، ثم ما يلبث الشاعر

---

(1) الموت والعبقرية : د. عبد الرحمن بدوي 8.

(2) ديوان أبي تمام 146/4.

أن يلين وهو يصف حال الممدوح في مرض موته فنظراته يكسرها الموت كناية عن ذبولها، فيأتي بصورة جميلة معتمدا التشبيه فيها حين يشبه نظراته الذابلة، وأجفانه بالسكران، ولكنها ليست سكرى بالنبيذ ولا بالخمر، ولكنها سكرى من الوسن الذي يلفها. ويصور التقاط الممدوح لأنفاسه الأخيرة، بأنه يفعل ذلك كرها؛ إذ ليس في يده شيء، ويشبه كيف أن المنية تعيد أنفاسه إليه كما تفعل الريح بالغصن حينما تحركه يمينا وشمالا.. وقد لا نجانب الصواب إذ ما قلنا ان استخدام الشاعر لأكثر من صيغة للفظة (موت) هو تأكيد على رفضه له، فهو تارة يقول: (يا موتة)، وتارة أخرى يقول: (الموت)، وتارة ثالثة يقول: (المنية)، ولهذه التعددية في مخاطبة الموت انتزاع لهوية الموت من قبل الشاعر، فمثلما نفى الموت الممدوح عن هذه الحياة، كذلك الشاعر ينفي الموت نفيا قاطعا، لا بمعنى إنكاره وعدم الإيمان به، لا فليس ذلك ما يعنيه أبو تمام، وإنما هو يواجهه على سبيل من قوة الشخصية وثقة عالية بالنفس، ومن هنا " لم يعد النفي هو الشكل الذي تحتفظ الحياة خلفه بكل ما هو ارتكاسي فيها، بل على العكس الفعل الذي تضحي بواسطته بكل أشكالها الارتكاسية. ان النفي يغير معناه في الانسان الذي يريد الهلاك، الانسان الذي يجري تجاوزه، لقد أصبح مقدرة إثبات"[1].

([1]) نيشتة والفلفسة : جيل دولوز، ترجمة : أسامة الحاج 225.

(2) الإقبال على الموت:

إن حضور الموت في صورته الايجابية لا يعني انه قد تعدى مرحلة رفضه من الانسان، في حين ان حضوره بهذه الصورة هو تأكيد ضعفه وانهزامه ومن ثمة هو صورة من صور مواجهته.

يقول أبو تمام في ذلك [1] :

تــراه إلــى الهيجــاء أول راكـــب وتحـت صـبير[2] المـوت أول نـازل

تتمظهر رؤية أبي تمام للموت من خلال صورة البطل الذي يكون أول من يمتطي فرسه إذا ما سار إلى الحرب، (وتحت صبير الموت أول نازل) وهنا يجب ان يقف القارئ متأملا هذه التراكيب اللغوية المشحونة بمعان خفية؛ إذ ان هذه الاستعارة خلقت فجوات داخل البيت تتطلب من القارئ فك الرموز وملء هذه الفجوات، ففي قوله: (تحت صبير الموت) اشارة إلى فضاء المعركة؛ إذ جعل للموت سحابا متراكما وبما ان البطل يكون تحت سحاب الموت فهذا يعني ان المقصود هو فضاء المعركة المليء بالضجيج والصخب وتلاقي السيوف، وتتطاير الرماح والنبال، وفي قوله: (أول نازل) تحتمل ان تكون دلالتها أول من ينزل إلى ساحة المعركة، وتحتمل أيضاً ان تكون أول من ينازل العدو ويصرعه. فهذه الاستعارات خلقت حذوفات في دلالة العبارة، وهذا ما يجعل النص مفتوحا لأكثر من تأويل ولأكثر من قراءة، فتجربة "التأويل تبحث أصلا عن المحذوف. المحذوف المحاور. كيف يتم الحوار دون تقدير المحذوف. المحذوف هو الشخص الثاني. آثر الصمت ولم يطق الصبر عليه فأومأ إلى نفسه من خلال جانب ثان صريح. هذا هو الحوار. هذا هو لب ما نسميه النحو، وما نسميه دلالة الكلمات"[3].

ويقول [4] :

آل النبي إذا مــا ظلمــة طرقــت كـانوا لنـا سـرجا أنـتم لهـا شـعل

---

(1) ديوان أبي تمام 81/3. و ينظر: 102/3، و: 339/2، و: 433/2.

(2) الصبير: سحاب فوق سحاب.

(3) نظرية التأويل : د. مصطفة ناصف 171 – 172.

(4) ديوان أبي تمام 17/3.

يســـتعذبون منايـــاهم كـــأنهم   لا ييأســون مـن الـدنيا إذا قتلـوا

ان الشاعر إذ يمدح قوما من بني هاشم يعودون في نسبهم إلى النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، يعود بذاكرته إلى الوراء حينما كان آل النبي مصابيح للناس، والآن أصبح الذين يرجعون في نسبهم إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) الشعل التي تضاء بها المصابيح، ثم ان هؤلاء الناس اصبحوا يتلذذون بالموت، ولا يقود هذا القول إلى الظن بأن هؤلاء الناس يحبون الألم ويتلذذون به ؛ إذ لو ذهبنا هذا المذهب من التأويل لجانبنا الصواب ووقعنا في الخطأ، ذلك ان هؤلاء القوم اناس امتلكوا من الشجاعة القدر الذي جعلهم يواجهون الموت بكل جرأة وشجاعة، حتى كأنهم لا يعرفون اليأس من الدنيا إذا ما قتلوا، فان تلذذ هؤلاء القوم بالموت هو صورة من صور رفضه ومنعه من التمكن منهم، بل يريدون هم ان يكسروا شوكته ويحاربوه مثلما يحاربون أي عدو، بل صار الموت طوع أيديهم فأخذوا ينزلونه بالأعداء ويلحقونه بالجبناء. ومن خلال ذلك يتضح لنا أن أبا تمام وحده "من بين شعراء جيله أنس بالموت فلم يخفه. ومادام الموت قريبا من كل انسان يخترم كل حياة فلم لا يتمناه؟"[1]، ولكن لا أظنه تمنيا نابعا من موقف يائس ذي رؤية ذاتية، بل هو تمنٍ يحمل في طياته رؤية الشاعر الكونية من خلال انه رفض للموت عن طريق الموت نفسه.

فيقول [2] :

فقـد أنسـت بـالموت نفسـي لأنني   رأيـــت المنايـــا يختـــرمن حياتيـــا

فيا ليتني من بعـد مـوتي ومبعثي   أكـــون رفاتـــا لا علـــيّ ولا ليـــا

اننا نظن لأول وهلة بأن الشاعر فعلا قد أنس الموت وألفه بحيث أصبحا صديقين، ولكن بعد امعان النظر في كلام الشاعر نلتمس عكس ذلك تماما، انها حالة من مواجهة الموت بالموت نفسه، فهو قد أنس الموت لكثرة ما اصابه فالمنايا تخترم حياته، فهو ليس أنس محبة وصفاء ولكنه أنس معاناة وشقاء؛ إذ لا يعقل في أي زمان ولا مكان ان يكون هناك صفاء وأنس بين الموت والانسان، لأن وظيفة

---

(1) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها : د. محمد حمود 284.

(2) ديوان أبي تمام 601/4-602.

الموت قائمة على اغتيال الانسان وسلبه روحه. والذي يؤكد هذا قول أبي تمام نفسه حين تمنى ان يكون رفاتا بعد موته في الحياة الدنيا وبعد مبعثه يوم القيامة، فهو يرفض الموت عن طريق تحوله إلى حالة من العدم، (أكون رفاتا لا عليّ ولا ليا)، فالقارئ ليس معزولا عن ظرف معين، فهو بالتالي ليس معزولا عن فعل التفسير، فلا توجد امكانية لبلوغ مستوى من المعنى خارج أو دون التفسير. ولكن في كل ظرف لابد ان يظهر القارئ معنى معين يبدو له انه لا يمكن تفسيره لأنه مشابه تمام الشبه ببنية الظرف التأويلية ومن ثم ادراك القارئ[1].

ويقول أبو تمام [2] :

أكرمـت سـيفك غربـه وذبابـه   عـنهم وحـق لسـيفك الاكـرام

فـرددت حـد المـوت وهـو مركـب   فـي حـده فارتـد وهـو زؤام [3]

يربط الشاعر مواجهة الموت بشجاعة الممدوح الذي عرفت فيه هذه الصفة، وهذا الممدوح رد حد الموت ؛ إذ جعل الشاعر في استعارته هذه للموت حدا وهذا الحد مركب في حد سيف الممدوح، وحينما رد الممدوح حد الموت بسيفه ارتد الموت سريعا (فارتد وهو زؤام)، ففي قوله: (رددت حد الموت) تكمن بؤرة الرفض فيتضح لنا ان الموت مقبل على الممدوح في محاولة للنيل منه، ولكن شجاعة الممدوح وحزمه يأبيان إلا ان يردا الموت ويرفضانه فيرتد سريعا. وليس رفض الممدوح للموت الا صورة من صور رفض الشاعر للموت، فالشاعر يصف ممدوحه من خلال رؤيته هو، فهو الذي اتخذ موقفا مضادا للموت رافضا له، ذلك ان الموت يتضمن قضاء على كل فعل أولا، وهو نهاية للحياة بمعنى مشترك ثانيا[4]، وهذا مما يحد من حرية الانسان إذا اتخذ منه موقف اليائس الخائف، والا فيجب على الانسان ان يجابه الموت ويواجهه بكل الوسائل المتاحة لديه.

ويقول أبو تمام [5] :

---

(1) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز 184.

(2) ديوان أبي تمام 157/3. وينظر: 417/1، و: 259/2، و: 451/2.

(3) زؤام : موت سريع.

(4) الموت والعبقرية : د. عبد الرحمن بدوي 5.

(5) ديوان أبي تمام 81/4.

تردى ثياب الموت حمرا فما أتى لها الليل الا وهي من سندس

لقد استعار الشاعر للموت ثيابا وأعطاها سمة بارزة بأن جعلها ذات لون احمر، وفي قوله: (تردى) اشارة إلى ارتداء هذه الثياب وقد اعطى للموت (ثيابا حمرا) كناية عن الدم، لأنه ليس موت عادي، ولكنه موت في ساحة الوغى، انه لون الشهادة الذي سيكسب لونا آخر كما في قوله: (فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر)، فنلاحظ ان في هذه العبارة تختفي رؤية رفض الموت وهذا ما نستشفه من السرعة التي يتغير فيها لون ثيابه من الأحمر إلى الأخضر، فالمعروف ان الشهيد يتغير لون الدم الملطخ في ثيابه إلى لون ثياب الجنة في لحظة دخول الليل عليه وهو في قبره، اما هذا البطل فقد انكسرت بحضرته هذه القاعدة حين تغير لون ثوبه إلى اللون الأخضر قبل دخول الليل عليه، فنلاحظ من خلال ذلك جملة أمور:

مكانة هذا الرجل في الاسلام، ومكانة الشهيد في الملأ الأعلى هو الذي عجل دخوله الجنة حتى قبل حلول الليل عليه.

رفض الموت وحب التخلص من اثاره والتطهر منه في أسرع وقت ممكن. نستشف من وراء الكلمات شخصية أبي تمام الثائرة على الموت التي تتعجل الخلاص منه، والفوز بالحياة الآمنة في الآخرة الخالية من فكرة الموت. فهي بالنسبة للشاعر رؤية تطلعية من خلال رفض الموت..

فالحركة تبدأ من البطل تنتهي إلى مواجهة الموت الذي ينال من البطل ويكسيه لون الدم ثيابا حمرا، وقبل دخول الليل وربما مازالت المعركة دائرة تخلع عنه ثياب الموت فيرتدي ثياب الخلود الخضراء / ثياب الجنة، وهنا تحضرنا الآية الكريمة : ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾[1]. وفي النتيجة يعلن الانسان انتصاره على الموت على الرغم من قوة الموت الفائقة امام قوة الانسان الضئيلة.

([1]) الانسان 21.

(3) وجه آخر للموت:

ولم يأت موقف أبي تمام هذا من الموت إلا من أجل إثبات وجوده في هذا الكون الفسيح، وعلى هذه الحياة، ومن صميم الواقع، فأبو تمام في رؤيته هذه يرى للموت صورة أخرى في الحياة، إذ هو يتمثل بصفة الفراق،بل يجعل الشاعر من الموت والفراق وجهين لعملة واحدة.

يقول أبو تمام [1] :

المــــوت عنـــــدي والفـــــرا	**ق كلاهمـــــا مـــــا لا يطـــــاق**
يتعاونـــــان علــــى النفـــــو	**س فــذا الحمـــام وذا الســـياق**
لــــو لـــم يكــن هـــذا كـــذا	**مـــا قيـــل مـــوت أو فـــراق**

يقترن الموت هنا بالفراق، لأن كليهما موت في نظر الشاعر، لذلك فهو يرفضهما على حد سواء، فالموت والفراق، (كلاهما ما لا يطاق)، وتحمل هذه العبارة من دلالات الرفض الكثير، فلفظة (لا يطاق) تدل على ان الموت والفراق يشكلان عبئا كبيرا يفوق طاقة الانسان، وتستحضر هذه العبارة إلى ذهننا الآية الكريمة ﴿ **لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا** ﴾[2]، ومن هنا يخرج الموت والفراق عن طاقة الانسان، وهذا ما دفع الشاعر إلى استخدام اللهجة الرافضة هنا، وعلى الرغم من ان الموت لوحده، أو الفراق لوحده مما يفوق طاقة الانسان فان الشاعر يصرح بانهما – الموت والفراق – يتعاونان على النفوس، لأن الجامع بينهما هو التفريق ولكن الفرق بينهما يكمن في طبيعة الفراق، فالموت فراق ابدي، بينما الفراق يقع في الدنيا بسبب الرحيل والهجرة. فيتبين من ذلك مدى تحمل الانسان، فهو لوحده يجابه الموت في حين ان الموت والفراق يتعاونان ضد الانسان، فيتبلور عن ذلك موقف الانسان الرافض للموت وللفراق، فالصلة قريبة بل صميمية بينهما، ويعبر الشاعر عن ذلك بقوله : (لو لم يكن هذا كذا) أي لو لم يكن الفراق كالموت لما قيل موت أو فراق. وفي جانب اخر من موقف أبي تمام تجاه الموت نجده في بعض اشعاره يستأنس بالموت بل ويتمناه، ولكن هل

([1]) ديوان أبي تمام 240/4.

([2]) البقرة 286.

هذا يعني ان أبا تمام قد اوقع نفسه في تناقض ؟ وللإجابة على هذا التساؤل نقول : لم يكن أبا تمام يعاني انفصاما في شخصيته، ولم يكن مريضا يهذي، بل انه في تمنيه الموت واستئناسه به كان يرفضه ولكن بصورة اخرى لا تبدو مباشرة امام القارئ بل انه رفض يكمن وراء الكلمات والحروف، وليس على القارئ سوى اعمال ذهنه امام اشعار أبي تمام كي يستشف الدلالات الكامنة وراءها.

دلالة اللون في شعر أبي تمام

يعد استخدام اللون في الأثر الادبي بصفة عامة ، وفي الشعر بصفة خاصة سمة فنية لها قيمتها في اثراء النتاج الادبي ، ذلك لما يحمله اللون من دلالات غنية تعمل على منح الأثر الادبي قيمة عليا ، ومن ثمة تفتح هذه الدلالات التي يحملها اللون افاقا رحبة امام القارئ يصل بها إلى اكتشاف معانٍ من خلال سبر اغوار النص؛ إذ ((عادة مايستثير ذكر اللون ، من خلال الالفاظ والاسماء الدالة على الالوان ، حاسة البصر الخاصة والمكلفة بتوصيل ذبذبات اللون الايقاعية إلى المخ ، وذلك من جراء استثارة المراكز البصرية الموجودة في المخ ، وتحريكها بواسطة التخييل لا التشكيل المباشر))[1]. وبما ان الالوان ترتبط بصورة مباشرة بحاسة البصر ، فان ذلك كثيرا ما يستدعي ذهن القارئ في ايجاد العلاقة بين دلالة الالوان والواقع بما يحمله من معطيات مختلفة ، وقد نجد في استخدام اللون في الشعر قصدية من قبل الشاعر يريد بها نقل رسالة ما إلى ذهن القارئ.. ((وللون اشكاليته الخاصة أيضاً، في الاستخدام الشعري، ستصادف الدارس حين يبحث عنه كأحد العناصر التشكيلية، المنبّئة عن وجود علاقة دالة من نوع ما، بين الشعر والرسم عبر ممر الصورة، ولكن الشاعر قد لا يهدف إلى تحقيق مثل هذه المقاصد التشكيلية، وانما يكفيه فحسب، الايحاء بدلالة ما تجريدية، نفسية، أو فكرية،... ترتبط بهذا اللون أو ذاك بغض النظر عن الايحاء بالطاقة التشكيلية المخزونة في اللون))[2].

ولا يفوتنا أمر مهم يتعلق بالألوان، وهو ما تحمله في معطياتها من دلالات نفسية ؛ إذ انها ذات تأثير كبير على طرفي المعادلة في التواصل الادبي ، المنتج والقارئ ، لذلك ((لابد ان تحمل الالوان بعض الدلالات النفسية التي تعارف

([1]) السكون المتحرك : علوي الهاشمي 1 /411.

([2]) أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968-2000) : احمد جار الله ياسين ، اطروحة دكتوراه ، كلية الاداب – جامعة الموصل ، 2001م 64.

عليها الناس، كما نجد ذلك في اللون الأبيض والاسود والازرق))[1]؛ إذ حملت هذه الالوان دلالات نفسية لدى الانسان ولكن بنسب متفاوته بين انسان واخر، نظراً لاختلاف الحالة الشعورية من فرد إلى اخر، وكذلك لاختلاف الموقف الذي يثير الانسان، فالأبيض مثلا حمل دلالة النقاء والطهر والسلام، والاسود حمل دلالة الظلم والكآبة....، والازرق مثّل رمزا للخداع، وقد كرهته العرب، لان اعداءهم الروم كانوا زرق العيون.. [2]

ومما تجدر الاشارة اليه في هذا الموضع انه من طبيعة الانسان الاحساس بالجمال والتأثر به بغض النظر عن كون هذا التأثر إيجابيا ام سلبيا.. وبما ان الالوان ذات تأثير واضح ومباشر على الانسان فقد ارتبط ذلك بصورة أو بأخرى بحاسة البصر هذه النعمة التي وهبها الله سبحانه للانسان، كي يتمعن في جمال الخلق والطبيعة.. لذا فان ((شعور الانسان بالجمال جزء من الطبيعة الانسانية التي جبل عليها منذ ان عرف الحياة، وقد طبعت عليه نفسه، وقد حمله هذا الشعور وهذا الاحساس على ان يوسع ابعاد الاشكال، ويوضح فيها الظلال الرائقة ويحدد الالوان المثيرة، وقد اقترنت الالوان – منذ اقدم العصور- باثارة المظاهر الغريبة في النفس البشرية، فهي تثير الخوف والاضطراب والسعادة والارتياح والحزن والهلع. وهي –في كثير من الاحيان- تختلف عند الفرد الواحد بحسب الظروف النفسية التي يمر بها الانسان))[3]. وكذلك تختلف دلالة الالوان من ثقافة إلى اخرى، بحكم ما تمتلكه كل ثقافة من معطيات تفترق بها عن معطيات ثقافة اخرى، فضلا عن التجارب المختلفة التي يمر بها ابناء ثقافة معينة، ((ومن المؤكد انه لايمكن انكار تلك الحقيقة التي تعني قيام الالوان بنقل تعبيري قوي. كما قامت في الثقافات المختلفة عدة محاولات لوصف الامزجة

---

(1) الالوان واحساس الشاعر الجاهلي بها : د. نوري حمودي القيسي، مجلة الاقلام، س5، ع11، 1969م 75.

(2) ينظر: الالوان تأثيرها في النفس علاقتها بالفن : محمود شكر محمود الجبوري 30.

(3) الالوان واحساس الشاعر الجاهلي بها : د. نوري حمودي القيسي، مجلة الاقلام، س5، ع11، 1969م 76.

والحالات النفسية النوعية المرتبطة بالألوان المختلفة، ومحاولة استخلاص تعميمات من الاستخدام الرمزي للألوان))[1].

والآن وبعد كل ما ذكرناه انفا يمكننا القول بأن الشعر هو المحمول الأمثل الذي يحوي المرموز التعبيري للألوان –بعد فن الرسم- ذلك انه يعتمد على الصورة، والصورة بطبيعتها تشكيل من مجموعة عناصر، وكما ان الرسام لا يمكنه الاستغناء عن الالوان، فكذلك الشاعر لم يستغن عن استخدام الالوان في التعبير عن مشاعره واحاسيسه على وفق تجربته الشعورية. بما يضفي على النص الشعري رونقا ويمنحه عمقا؛ إذ تقوم عملية توظيف الالوان في الشعر على سحب النص من السطحية والمباشرة إلى حالة من العمق والانفتاح على دلالات متعددة.. ومن هنا ((يسهم تأثير الفعل اللوني بالدرجة الاساس، في اضفاء قدرات جديدة من الاثارة، وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل النص خدمة للصورة الشعرية))[2] التي تعد عصب العمل الابداعي الشعري، فالصورة هي ضربات الشاعر التي تقابل ضربات الرسام على لوحته –ان جاز لنا قول ذلك- فالشعر الخالي من الصورة الحيوية يخرج عن كونه ابداعا، بل ذلك يكون مدعاة لأن يفقد النص الشعري سمة الخلود الفني الذي ينشده الشاعر... ومن هنا فالشعر تمثيل وتصوير، ومثلما تعجبنا دقة الرسام حينما يبرز الاضواء والظلال والالوان والشكول لصورة من الصور، فكذلك تعجبنا يقظة حواس الشاعر حين يصور لنا عبر كلماته وصوره ما يرسمه الشاعر بريشته والوانه، فقد يجتمع للرسام خيال الشاعر، وللشاعر دقة الرسام، فان كان شيء من ذلك فقد استوى كل منهما على عرش الفن[3]..

ومن خلال ذلك يشكل اللون عنصرا فنيا في بنية النص الشعري، لذلك فقد شغل اللون حيزا كبيرا من عناية نقاد الادب على اختلاف مذاهبهم

([1]) جماليات اللون في السينما : سعد عبد الرحمن قلج 43.

([2]) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث : محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ،مج24 ، ع11 ، 1989م 169.

([3]) الالوان والصور في شعر ابن الرومي : مجلة الرسالة ، س2 ، ع41 ، 1934م 615.

ومناهجهم النقدية، بوصفه دليلا فكريا أو نفسيا، فضلا عن كونه وسيلة تعبيرية فنية يلجأ اليها الاديب موظفا اياها في خدمة ما يريد البوح به أو التنفيس عنه[1]..

وفي ضوء ما ذكرناه آنفا تأخذ دراستنا هذه –دلالة اللون في شعر أبي تمام- شكل محاولة جادة وهادفة تبغي الوصول إلى تأكيد ما لهذه السمة الفنية –توظيف اللون في الشعر- من قيمة في اثراء العمل الادبي وخاصة لدى شعرائنا القدامى بضمنهم شاعرنا أبو تمام الطائي موضوع البحث الذي شكل شعره ظاهرة فريدة في عصره... ونحن إذ نقف على هذه الظاهرة في شعر أبي تمام، فلا أظننا بحاجة التعريف بأبي تمام، فهو غني عن التعريف، لما شكله شعره من نقلة نوعية في طبيعة القصيدة العربية وخاصة في جانب المعاني التي راح يولد فيها كل ما هو جديد وغريب.. ومن خلال هذا البحث سنقف على دلالة اللون في شعر أبي تمام ، من خلال اتجاهين، يتمثل الاول في محور البعد اللوني المتضاد، في حين يأخذ المحور الثاني منحى الكشف عن أحادية البعد اللوني..

1 – البعد اللوني المتضاد :

عرف أبو تمام بكثرة استخدامه التضاد في شعره الامر الذي اضفى عليه سمة التجدد والتطور قياسا بأشعار مجايليه من الشعراء ، ولعل مرد ذلك حالة التضاد التي غلبت على عصر الشاعر وخاصة فيما يتعلق بتلاقح الثقافات بعضها على بعض انذاك ، وربما يكون مرد هذا التضاد شعور أبي تمام بتناقضات الواقع فأراد ان يعبر في شعره عن ذلك من خلال هذه الركيزة الفنية – التضاد – ((فتفكير أبي تمام قائم على مراعاة التضاد في اغلب الامور ولهذا صح ان ننعته في العصر الحاضر بكونه جدليا ديالتيكيا إذ يجمع غالبا بين الاضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة))[2] ، وهذا الامر اضفى على صوره كثيرا من الحيوية ، فاصبح القارئ لايقف على صورة من صور الشاعر المبنية على عنصر التضاد الا وتنفتح أمامه افاق رحبة تدعوه إلى وضع جملة احتمالات لدلالة هذا

---

(1) الاحساس باللون في شعر بشار بن برد : د. منتصر عبد القادر الغضنفري ، مجلة التربية والعلم، البحوث الانسانية والتربوية ، ع16 ، 1994م 41.

(2) جدلية أبي تمام : د. عبد الكريم اليافي 46.

التضاد أو ذاك داخل الصورة.. لذلك فان ((الصورة اللونية قد تخضع في بعض الاحيان لامتزاج اكثر من قيمة لونية واحدة ، إما على سبيل التوافق والانسجام ، أو على سبيل التضاد ، غير انها تخلق في الحالتين نموذجا اخر من نماذج التشكيل اللوني))[1] ، ولعل البعد اللوني المتضاد في شعر أبي تمام قد انبنى على اجتماع لونين مختلفين في صورة واحدة على سبيل التقابل ، ويعد التضاد اللوني بين اللونين الأبيض والاسود الاكثر شيوعا في شعر أبي تمام ، لما يحمله هذان اللونان من دلالات غنية تتلاءم والموقف الشعوري الذي يمر به الشاعر من قصيدة إلى اخرى.. يقول أبو تمام في قصيدة فتح عمورية:-[2]

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لاسود الصحائف في

متونهن جلاء الشك والريب

يتضح البعد اللوني المتضاد في صورة الشاعر وهو يجري مبدأ التفضيل بين السيف والكتب، إذ السيف يمتلك صفة الافضلية بالصدق على كتب المنجمين ، وذلك في البيت الاول حين قابل الشاعر بين (السيف)، وبين (الكتب)، فيأخذ البعد اللوني المتضاد شكل مقابلة في (بيض الصفائح) و(سود الصحائف)، لتؤكد مصداقية (السيف) من خلال اللون الأبيض الناصع، ومغالاة (الكتب) بواسطة اللون الاسود؛ ذلك ان السيف يعمل على ازالة الشكوك والمخاوف التي تبثها كتب المنجمين، وجاء هذا التضاد اللوني بين السيف (أبيض) وبين الكتب (اسود)، دقيقا وغاية في الروعة، ذلك ان الظاهر من هذه الصورة جاء على وجه الحقيقة المنطقية؛ إذ ان السيوف تكون بيضاء بطبيعتها، والكتب تكون سوداء بطبيعة لون المداد فيها، ولكن القارئ بشيء من الامعان في هذه الصورة يجد ان هذا التضاد اخفى وراءه دلالة عميقة وخفية، تتضح في ان اللون الأبيض يشير

([1]) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث : محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، مج24 ، ع11، 1989م 173.

([2]) ديوان أبي تمام 1/40-41-42.

إلى وجه الحق الذي ينبلج نصاعة ولمعانا، في حين يشير اللون الاسود إلى وجه الباطل المتمثل بالمنجمين وكتبهم ، ونجد هنا تناصا مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ((يوم تبيض وجوه وتسود وجوه))[1]، فالمؤمنون بيض الوجوه يوم القيامة، والمشركون سود الوجوه في ذلك اليوم.. وبذلك يكون التضاد المتناص قد أضفى على الصورة الشعرية حيوية، فصار النص منفتحا على دلالات متعددة أمام القارئ.. يقول:- [2]

ما أبيض وجه المرء في طلب العلى

حتـى يســود وجهــه فــي البيــد

يتأتى البعد اللوني المتضاد اسود/ أبيض من خلال المفارقة؛ إذ تتغير دلالة هذين اللونين بطبيعة الحالة الشعورية التي ينشدها الشاعر، فهو ينفي حصول المرء على العلا وابيضاض الوجه وهو يلزم حالة الثبات والسكون فلا يقدم على شيء، ولكنه لو نشد العلا فما عليه الا ان يغادر هذه السكونية إلى الحركة والمثابرة ، فأنتج الشاعر صورة رائعة اقامها بالتضاد بين اللونين (الأبيض/ الاسود)، فبياض وجه المرء في طلب العلا ليس بياضا ماديا حقيقيا – أي لا يعني ذلك اكتساب المرء بشرة بيضاء– بل هو بياض معنوي يدل على الرفعة وعلو المنزلة المكتسب بالجد والعمل، في حين ان سواد الوجه في البيد هو سواد حقيقة يعني اكتساب البشرة لونا اسود من فعل التعرض للشمس، وهذه كناية عن المثابرة والجد، فيأخذ اللون الاسود هنا دور رمزية الوصول بالإنسان إلى العلا / اللون الأبيض الذي يغدو بدوره الغاية السامية التي يسعى الانسان إلى ادراكها، وبذلك تتحول دلالة اللون الاسود من الصفة السلبية إلى الصفة الإيجابية وكذلك لا يكتسب اللون الأبيض دلالته الإيجابية الا من خلال اللون الاسود، وبواسطة هذه الصورة القائمة على التضاد والمبنية على المفارقة تتوضح رؤية الشاعر في هذه الحياة وتتبين قابليته في توظيف الالوان خدمة لابتكار المعاني الجديدة..

([1]) آل عمران 106.

([2]) ديوان أبي تمام 641/4.

ويقول[1]:

بجودك تبيض الخطوب إذا دجت

وترجع عن ألوانها الحجج الشهب

يلجأ الشاعر هنا إلى استعمال التضاد اللوني بصورة تبدو متخفية وراء الكلمات، فالخطوب كما يتضح من النص ذات لون اسود، لما تسببه للإنسان من آلام وماسٍ عظيمة، فهي تكتسب اللون الاسود على وجه الحقيقة، فاللون الاسود في معرض هذا الموقف ذو دلالة سلبية لاقترانه بالخطوب، الا أن الممدوح بجوده وكرمه يمتلك فعل التغيير؛ إذ تتحول صبغة الخطوب من اللون الاسود إلى الأبيض كناية عن حال التنعم والخير التي يغدقها الممدوح على الشاعر بكرمه وبذله.. اما في قوله: (ترجع عن الونها الحجج الشهب) كناية على انتشار الخير والعطاء؛ إذ ان جود الممدوح يحول السنوات البيض بفعل الجدب إلى سنوات سود بفعل الخصب والنماء في الارض وانتشار النبات الاخضر الذي يحيل الارض سوادا، وبذلك تنتقل دلالة اللونين الأبيض والاسود من صفة السلبية إلى صفة الإيجابية بالتبادل، فاللون الأبيض ذو صفة إيجابية استحال إلى صفة سلبية، واللون الاسود ذو صفة سلبية استحال في هذا الموقف إلى صفة إيجابية وهكذا يأخذ البعد اللوني المتضاد مساحة واسعة في شعر أبي تمام.. فيقول:-[2]

ألبست فوق بياض مجدك نعمة

بيضاء حلت في سواد الحاسد

يتشكل التضاد اللوني من خلال اللونين (الاسود / والأبيض) في صورة بديعة صورها الشاعر في تكاثف استخدام اللون الأبيض في هذا النص بحكم دلالته الإيجابية بواسطة الاستعارة المتولدة في عبارة (بياض مجدك)، وفي عبارة (نعمة بيضاء)؛ إذ جعل الشاعر للمجد بياضا كناية عن سموه ورفعته، وجعل النعمة بيضاء كناية عن بركتها.. ثم ان لهذا التكثيف في اللون الأبيض دلالة واضحة إلى علو منزلة الممدوح، اما في قوله: (سواد الحاسد) فإننا نقف امام هذه

([1]) شرح الصولي لديوان أبي تمام ، دراسة وتحقيق : د. خلف رشيد نعمان 273/1.

([2]) م. ن 400/1.

العبارة محاولين سبر اغوارها، لاحتماليتها اكثر من دلالة واحدة، فقد جاء في شرح الديوان انه انما اراد في شخص الحاسد انها تتلفه، وقيل: تنعم على حاسدك فتزيل يدك البيضاء سواد قلبه لك.. ولكن هل تكتفي العبارة عند هاتين الدلالتين؟

ان هذه العبارة تنفتح امام القارئ على دلالة ثالثة وهي ان هذه النعمة البيضاء التي يمتلكها الممدوح اصابت سواء الحاسد، و(سواد) يراد بها هنا عين الحاسد؛ لأن السواد هو بؤبؤ العين، والدليل على ذلك ان النعمة البيضاء عندما أصابت عين الحاسد أعمته، فصارت عينه بيضاء لا يرى بها شيئا.. وهكذا تتكشف الدلالات والمعاني أمام القارئ كلما تغلغل في سبر اغوار النص مثلما تتكشف الالوان امام العين.

ولم يقتصر البعد اللوني المتضاد في شعر أبي تمام على اللونين (الأبيض/ الاسود)، بل تعداه إلى الوان اخرى ، فمن ذلك قوله:-[1]

تـردّى ثيـاب المـوت حمـرا فمـا أتـى

لهـا الليـل الا وهي مـن سـندس خضـر

يتضح البعد اللوني المتضاد من خلال اللونين (الاحمر/ الاخضر)، لما يحمله كل لون منها من دلالة تغاير دلالة اللون الاخر ، فالقارئ هنا امام صورة لمقاتل مسلم يخوض غمار معركة ضروس، وقد ارتدى هذا المقاتل ثياب الموت الحمراء كناية عن استشهاده وتلطخه بالدم، ولكن سرعان ما يتحول لون هذه الثياب من الحمرة (رمز الموت والدم) إلى الخضرة (رمز النعيم والنماء)، انه تحول من الضجيج والصخب إلى الهدوء والراحة الأبدية، تلك الراحة هي الجنة التي ظفر بها هذا المقاتل الشهيد؛ إذ ان اللون الاحمر يوصف بأنه لون مثير، لأنه يذكرنا بالمعاني المستوحاة من النار والدم والثورة، في حين اللون الاخضر يوحي لنا

(1) ديوان أبي تمام 81/4.

بالأفكار المنعشة للطبيعة والراحة والطمأنينة[1].. ولذلك يقدر ايزنشتاين ان اللون الاخضر هو رمز الحياة والتجديد والانبعاث الروحي والربيع والام[2]..

2 – أحادية البعد اللوني :-

مثلما استخدم أبو تمام التضاد اللوني حين جمع بين لونين في صورة واحدة، فقد لجأ كذلك إلى توظيف الالوان بصورة منفردة –أي استخدام لون واحد في التعبير عن الحالة الشعورية- وهذا ما نعني به في قولنا أحادية البعد اللوني؛ إذ تحتم الصورة عليه استخدام لون واحد يزيد من عمق الصورة في تحقيق المعنى الذي ينشده الشاعر.. ولكن هذا لا يعني ان توظيف اللون جاء يحمل دلالات مفتوحة داخل النص الادبي، بل انه جاء في بعض المواضع لا يحمل غير الدلالة الحرفية له، أي انه لم يحمل غير المدلول الذي وضع له ، فهنا تأتي الصورة الشعرية المتشكلة باللون عادية جامدة.. فالألوان تكشف في استخداماتها الشعرية عن تدرجات متعددة في القيمة التشكيلية، تصل إلى اقصى درجاتها عمقا في بعض الاحيان، وفي احيان اخرى تصل إلى مستوى تضاؤل قيمها التشكيلية فتبدو وكأنها لا لونية[3]، وخاصة حينما تأتي الالوان في سياقات لا تنفتح على دلالات متعددة.. يقول أبو تمام[4]:-

أتـــهم الكربـــة الســـوداء ســـادرة

منهـا وكـان اسـمها فراجـة الكـرب

أخذ اللون الاسود في هذا النص دلالتين في الوقت نفسه، تمثلت الدلالة الاولى في الصفة السلبية (الاعداء)؛ إذ اصبح الاعداء في محنة كبيرة امام هذه المصيبة التي وقعت عليهم على يد جيش المسلمين بقيادة المعتصم الذي سار لفتح

---

(1) جماليات اللون في السينما : سعد عبد الرحمن قلج 43.

(2) م. ن 44.

(3) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث : محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، مج24 ، ع11 ، 1989م 170.

(4) ديوان ابي تمام 51/1.

عمورية التي كانت تعد مدينة لحل المصائب وازالتها، ولكن هذه المرة لم يكن لها بد من ان تستقبل هي المصائب.. اما الدلالة الثانية: أتت ايجابية تمثلت بـ (الجيش المسلمين) تحت قيادة المعتصم لفتح أشد مدن الروم منعة ، حتى يبرهن للأعداء ان المسلمين قادرون على دك اقوى حصونهم.. وبذلك تحولت دلالة اللون الاسود بين صفتي السلبية والإيجابية على وفق الموقف الذي يعبر عنه الشاعر.. يقول[1]:-

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت

أحقّ بالبيض أبدانا من الحجب

جاء اللون الأبيض متكاثفا في هذا النص من خلال الجناس الذي عزز الصورة الشعرية التي تعلي من قيمة السيوف التي حملها أصحابها للدفاع عن كرامة أمتهم ورد الاعداء.. فلفظة (بيض) في صدر البيت تشير إلى السيوف في حين تشير لفظة (البيض) في عجز البيت إلى الجواري ، وقد يعني بها هنا السبايا اللواتي يجلبها الجيش في الحروب، لمناسبة هذه الدلالة الموقف الشعوري، فخلق الجناس اللوني دلالة عميقة تشير إلى القوة التي تحملها (بيض)/ السيوف، مقارنة بالضعف الذي يكتنف (البيض)/ الجواري، ومن ثمة فهي مقابلة بين الحق والباطل.. ومن الالوان الاخرى التي تطرق اليها أبو تمام ووظفها في شعره اللون الاصفر ، فيقول[2]:-

أبقيت بني الأصفر الممراض كاسمهم

صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

يصف الشاعر الاعداء/ الروم معتمدا اضفاء اللون الاصفر عليهم، وقد أخذ هذا اللون مداه الواسع في نقل أبعاد الصورة التي رسمها الشاعر للأعداء، فاللون الاصفر ذو دلالة عميقة جاءت متوافقة مع الموقف الشعوري لدى الشاعر، فيشعر هذا اللون إلى دلالة الخوف والهلع الشديدين، ففي قوله: (بني الاصفر) كناية عن البشرة الصفراء المائلة إلى الشحوب، وهذا ما يميز جنس الروم، والقرينة الدالة على الشحوب هي قوله: (الممراض) وفي قوله: (صفر

(1) شرح الصولي لديوان أبي تمام 206/1.

(2) م. ن 207/1.

الوجوه) اشارة إلى شدة خوف هؤلاء الاعداء من بطش الجيش المسلم بقيادة المعتصم الذي نزل بهم تقتيلا وفتكا، فأخذ بعد اللون الأصفر دوره في تصوير هذا الموقف..

وللون الاخضر حضور كبير في شعر أبي تمام، وهذا نابع من حب الشاعر للطبيعة، لما يحمله هذا اللون من دلالات تشير إلى الخصب والنماء والتجدد، وخاصة ان أبا تمام من دعاة التجديد في الشعر العربي، وفي مستوى المعاني تحديدا.. فيقول[1]:-

أعلي يا ابن الجهم انك ذقت لي

سما وجمرا في الزلال البارد

لا تبعدن أبدا ولا تبعد فما

أخلاقك الخضر الربا بأباعد

لم يأت استخدام الشاعر للون الاخضر هنا على وجه الحقيقة ، بل جاء حضور هذا اللون مجازا في بنية هذا النص حينما نعت أخلاق صاحبه فأعطاها صفة اللون الاخضر ، فجاء استخدام هذا اللون موافقا للموقف الشعوري النابع من الحالة الانسانية التي تدعو إلى اعلاء شأن الانسان/ الصاحب، وبما ان الخضرة دلالة على الخصب والنماء والتجدد، فامتلاك الاخلاق لهذه الصفة اشارة إلى علوها ورفعتها وطهارتها من أي دنس.. يقول الشاعر[2]:-

ومن الحظّ في العلى خضرة المعـ

ـروف في الجمع منه والإفراد

استعار الشاعر اللون الاخضر للإشارة إلى المعروف المتمثل بالبذل والعطاء وقد أضفت دلالة الخضرة على المعروف صفة النماء والبركة، فعطاء الممدوح واسع وخيره عميم، فأخرج استخدام اللون الاخضر أي ظن في كون مقام الممدوح

([1]) شرح الصولي لديوان أبي تمام 399/1.

([2]) م. ن 376/1.

مجدب قاحل، وأكد ان مقامه يطيب العيش فيه لشدة ما يبذله الممدوح من خير وعطاء لجميع طالبيه..

وقد ورد استخدام اللون الاحمر في شعر أبي تمام في موقفين متغايرين، الامر الذي يدل على سعة الدلالة اللونية التي يمتلكها هذا اللون، ففي الموقف الاول اختار الشاعر الحمرة بوصفها لون من ألوان الموت في علاقة تجاورية وتبادلية مع اللون الاسود..

وفي الموقف الثاني جاءت دلالة اللون الاحمر مشيرة إلى مواقف الجمال والانفتاح على الحياة وخاصة في مواقف وصف جمال المرأة.. فمن ذلك قوله[1]:-

ومقـــــدودة رؤد يكــــاد يقـــدها

إصــابتها بــالعين مــن حســن القــد

تعصـــفر خـــديها العيـــون بحمـــرة

إذا وردت كانــت وبـــالا علــى الـــورد

فحمرة الخد سمة جمالية طالما أحبها الرجل في المرأة ، فاخذ هذا اللون دلالة الانشراح للحياة والديمومة، كون المرأة ركن مهم في استمرارية الحياة، فغدا هذا اللون يحمل الصفة الايجابية في مثل هذه المواقف التي تظهر الجمال.. ومثله قول الشاعر[2]:-

أجفـــان خـــوط البانـــة الأمـــلود

مشـــغولة بـــك عـــن وصـــال هجـــود

ســـكبت ذخيـــرة دمعـــة مصـــفرة

فـــي وجنـــة محمـــرة التوريـــد

فتأتي الصورة الرائعة المتشكلة من لونين الدمعة الصفراء المنسدلة على الوجنة الحمراء، فأحدث هذا الانسجام بين اللونين لوحة جميلة، تحولت بها دلالة هذين اللونين من الصفة السلبية إلى الصفة الايجابية..

---

(1) شرح الصولي لديوان أبي تمام 456/1.

(2) م ن 502/1.

وبذلك فقد غدا توظيف أبي تمام للون ودلالته سمة فنية في شعره، نقل بواسطتها رؤيته في الحياة وتحولاتها الدائمة معبرا عن الموقف الشعوري الصادق والعميق فيما يتوافق مع دلالة اللون وتحولاته بين الفينة والاخرى على وفق المتغيرات الحاصلة في الموقف والنظرة..

أخذ استخدام اللون مداه الواسع في الاثار الادبية عامة، وفي الشعر خاصة، فلم يتجاوز توظيف اللون في الشعر في أي فن، سوى الرسم، لأن اللون هو لغة الرسم، فالشعر يأتي بعد الرسم في توظيف اللون وخاصة في الصورة الشعرية التي تعزز الموقف الشعوري.. ويعد هذا الامر سمة فنية لها قيمتها واهميتها في إثراء النص الادبي من خلال الصورة الفنية، وما يحققه استخدام اللون من انفتاح على دلالات متعددة تنفتح على نفسية منتج الأثر، ومن ثمة الانفتاح امام القارئ على وفق مديات التأثير والتأثر.. ولقد أجاد أبو تمام توظيف اللون في شعره، وان دل ذلك على شيء انما يدل على ثقافة الشاعر وانفتاح فكره على معطيات الحياة والواقع..

وشاع في نص أبي تمام البعد اللوني المتضاد الذي يعتمد على توظيف لونين اثنين على سبيل التضاد أو المقابلة بما يعزز الصورة التي ينقلها النص، ومن الجدير بالذكر ان هذا التضاد كثيرا ما يحدث على سبيل التبادل في الصفات، أي بان يتحول اللون ذو الدلالة السلبية إلى لون ذي دلالة ايجابية والعكس صحيح..

وأكثر الالوان ورودا في شعر أبي تمام هما اللون الأبيض واللون الاسود، وفي ذلك اشارة إلى رصد الشاعر تناقضات الواقع والمتغيرات الحاصلة على مستوى الحياة، ومن ثم يأخذ اللون الاخضر مداه الواسع في شعر أبي تمام الذي يعكس توق الشاعر إلى التجدد والتطور، وبعد ذلك يأتي اللون الاصفر ثم اللون الاحمر.. وبذلك أخذ اللون دوره في تعميق النص الشعري لدى أبي تمام الامر الذي جعل من نصه ذا صفة انفتاحية على الدلالات المتعددة من خلال استثارة القارئ وتحريك ذهنه..

شعرية الزمن السردي في قصص فرج ياسين
قراءة في قصة (خيط النور)

يشكل الزمن العنصر الأساس والاهم الذي تدور فيه أحداث القصة، بل إن الزمن يعد المحتوى الذي لا يمكن للأحداث القصصية أن تتخطاه أو أن تقفز عليه متخطية إياه إلى أي عنصر آخر في القصة سواء أكان ذلك العنصر شخصية أم مكانا أم حوارا. لذلك يحقق الزمن في بنية القصة تناغما براغماتيا مع بقية العناصر الأخرى، ولكن مع استحواذه الأكبر على البنية القصصية، ذلك أن الحدث لا يمكن أن يؤطر إلا في دائرة الزمن في تواشج وتعاضد مع عنصر المكان، فالزمن ((هو الوعاء الأكبر الذي يضم كل شي في الوجود، لأنه يحوي المكان الذي بدوره يحوي الإنسان وكل الموجودات العينية – أي الملموسة))[1]، فالزمن ليس تقانة تتحدد ضمن البنية القصصية فحسب، بل عنصرا تتحقق فيه القيمة الجمالية لأي عمل إبداعي، فتتشكل من خلال ذلك المعطيات الشعرية التي ترقى بالعمل الإبداعي إلى قمة التجانس الجمالي، الأمر الذي يضفي على العمل الابداعي النبض الدافق الذي يجعله خالدا في الذاكرة، عالقا في الذهن مهما انقضت العهود عليه، فشعرية الزمن السردي وما تحققه من تجاذبات جمالية وتوترات شعورية بين القارئ والنص، تشبه الخمرة المعتقة التي مر على مكوثها في الدنان دهور طويلة، ذلك أنها تحدث فعلها الأخّاذ بالألباب، كذلك الأعمال الأدبية التي تحركها البنية الزمنية في تضافرها مع العناصر الأخرى، تحدث تأثيرها في القارئ بحيث يستجلي القيمة الجمالية التي يتأطر بها العمل الإبداعي، لهذا فإن ((وجود الزمن في النص وجودا موضوعيا لا سبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص، فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن الإحاطة به في تفاصيله الكبرى وتحديد الإنسان التي يندرج فيها))[2]، فالزمن هو الذي تتشكل

([1]) لعبة الزمن في قصة (طفولة ملغية) : د. سالم محمد ذنون، 146 ضمن كتاب (نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي).

([2]) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: إبراهيم جنداري، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 1990م، 46.

عند حدوده المعطيات الجمالية التي يرتكز على إبرازها مع الزمن كل من المكان، والأحداث والشخصيات، لذلك ذهب فيسنجر إلى القول إن الزمن ((هو العنصر الأساس لوجود العالم التخيلي نفسه لذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي))[1]. فالزمن هو العنصر المحرّك لبنية القصة والدراما، بل وحتى لبنية النصوص الشعرية، ذلك أنه المحور الذي يستقطب كل العناصر التي تشكّل العمل الإبداعي، ويقول الناقد دورت: ((إن الدراما لعب بالزمن لكنها تجعلنا نستمتع بالزمن أيضاً))[2]، ويتحدد هذا الاستمتاع في البنية القصصية من خلال حركتين زمنيتين توضحان شعرية الزمن السردي، هما حركتا: الاستباق، والاسترجاع. ومن هنا فإن ((التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية). إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، وهذه الحركة الارتدادية نحو الماضي، تظهر من خلال تقنية الاستذكار (الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضاً، ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنية (الاستباق))[3]، وفي ضوء هاتين الحركتين السرديتين للزمن في القصة، سنقف على معطيات شعرية الزمن في قصة (خيط النور) للقاص العراقي فرج ياسين فهذه القصة تناوبت عليها حركتا الزمن السردي، فتارة يأخذ الاسترجاع زمام السرد، وتارة أخرى يعتلي الاستباق حركة السرد في صورة متناوبة أضفت على القصة شعرية غاية في الروعة شدت القارئ إلى متابعة الحدث حتى نهايته.

([1]) بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) :حسن بحراوي، 20.

([2]) أفق الزمكان في مساء السلامة أيها الزنوج البيض: د.علي محمد هادي الربيعي، 87. من كتاب (نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي).

([3]) جماليات ألبناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي: د.فيصل غازي ألنعيمي، 26.

أولا : الاسترجاع :

يتمظهر الاسترجاع في زمن القصة من خلال شكل السرد التقليدي وذلك في الرجوع إلى وقائع وأحداث حدثت في الزمن الماضي، أو من خلال الشخصية ذاتها التي تتبع أسلوب تيار الوعي. إن إيقاف عجلة السرد المتحرك نحو الأمام والعودة إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث لا يعد حركة اعتيادية، بل هي حركة مقصودة يراد منها خلق قيمة جمالية تحفز القارئ على الربط بين الأحداث والكشف عن المعطيات الجمالية التي تتخلل العمل الإبداعي.

ولعل قارئ قصة (خيط النور) للقاص فرج ياسين يقف أول ما يقف على مفتتحها الذي يأتي على هيئة استذكار يحمل صفة العمومية، من خلال الإبانة عن معطى أزلي مرتبط بغزيرة الذئب الذي تمرّس على الافتراس ((قبل أن يألف الأعراب مشاهد خيط النور، المضطرب، المنتشر تارة حتى يكاد يضيء القرية بأجمعها، والمختفي تارة أخرى بين التلال..... متأثرا هو الأخر بطبيعة الأرض المتعرجة المليئة بالحفر الصغيرة والحجارة الصلبة، المنفصلة منذ الأزل عن أوطانها الأم. كان يأتي الذئب يتربص أول الليل بين الحقول البائسة...))[1] فالقاص يعيدنا إلى الماضي السحيق ليرسم لنا صورة ذلك الشعاع الذي يتخلل الهضاب والمرتفعات فيحنو على السهول والوديان وعيون الكائنات قبل وجود الإنسان، فالقاص يريد أن يخبر القارئ أن الفطرة والغريزة هما الأصل في الوجود البشري، وقد مثّل ذلك بصورة (الذئب) هذا الحيوان الذي كان وما زال مثيرا لقلق الإنسان، ولعل القارئ يجد رابطا بين قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته الذين اتهموا الذئب بأكله يوسف عليه السلام، وبين توظيف القاص هذا الحيوان في قصته (خيط النور)، إذ إن خوف سيدنا يعقوب على يوسف كان بداعي انه لو ذهب مع إخوته فان الذئب سيأكله، فظل هذا الهاجس يطارد الإنسان حتى يومنا هذا وسيظل كذلك.

فالقصة افتتحت بهذا الاسترجاع ذي المدلولات الأسطورية التي اقترنت بهذا الحيوان (الذئب). وتتوالى الاسترجاعات العامة التي ترتبط بمعطيات بعيدة

([1]) قصة خيط النور 55. (ضمن مجموعة عربة بطيئة).

في الزمن ضمن القصة، ((لقد كان هؤلاء الرعاة يقضون فترة النقاهة من الطفولة في الفضاء وسط وعيد الطبيعة –الذي لا ينتهي– بالخطر والتغيير.))[1]، فهذه عودة جديدة إلى الفطرة، إلى الزمن العذب الذي لا تشوبه الأحقاد والضغائن، إنه زمن البراءة، زمن الطفولة البشرية، زمن الطبيعة..((فقد مرّ زمن طويل منذ إن كان يمتطي الشياه أو يتخذ من إرعابها والجري وراءها سلوه له، لأنه لم يعد طفلا الآن. وقد كان ذلك شأنه قبل أن يكلف بالرعي الحقيقي حين كان مجرد مرافق لأبيه))[2].

إن الحركة الارتدادية للزمن في هذه القصة تخلق أجواء شعرية ترتسم في ثناياها ملامح الزمن الجميل أو اللحظة الهاربة التي لا يمكن أن تسطو عليها الأذهان، ولا الأيدي يمكنها أن تمسك بها...

2- الاستباق :

إن الاستباق هو حالة من القفز على الأحداث الحاضرة للوصول إلى حدث يقع مستقبلا في الزمن السردي للأحداث، ((فإن الاستباق لا يعني التنبؤ فقط، بل يدل على التلاعب بالزمن، وإيراد أحداث سابقة))[3]. وللاستباق وظيفة جمالية لا تقل أهمية عن وظيفة الاسترجاع، فإذا كان الاسترجاع في قصة (خيط النور) هو عودة إلى الزمن الجميل، المطبوع بملامح الطفولة والفطرة والبراءة، فإن الاستباق هو حالة استشرافية لزمن جميل يعيد الإنسان إلى زمن الفطرة والبراءة.

وفي قصة (خيط النور) نجد الاستباق يرتبط بوصف حال الإنسان في عصر معين عن طريق الوصف، ((وفي الشتاء يقرفص الرعاة حول المواقد البائسة وعندما تكون الأغنام في العراء أيضاً، ولكنها قريبة من الأكواخ، حيث يتسنى لهم مراقبتها من تلك القوى الدائرية التي هي بحجم الرغيف...))[4]، فالاستباق جاء في هذا المقطع عن طريق الوصف، فالقاص يسرد حال الرعاة في

([1])قصة خيط النور 56.

([2]) م. ن 62.

([3]) جماليات البناء الروائي عند غادة السيان دراسة في الزمن السردي : د. فيصل غازي، 60.

([4]) قصة خيط النور 56.

هذه القرية، فيضع القارئ أمام حالهم في فصل الشتاء فيسرد وصفهم من خلال لحظة استباقية غير منفصلة عن رسم الأحداث، مما أعطى ذلك قيمة جمالية في بنية النص، شكلت تناغما وانسجاما مع خط الاسترجاع مما خلق نوعا من الاندماج في الحركتين السرديتين (الاسترجاع/الاستباق).. وفي مقطع آخر نجد تشابها مع هذه الوقفة الاستباقية المنبنية على الوقفة الوصفية المتحركة غير الجامدة ((وفي أمسيات الربيع أو الخريف، وعندما توشك الشمس على السقوط في هوة الغروب...))[1]، وفي لحظة اندماج بؤرة الحدث باللحظة الزمنية المنشودة في الزمن السردي، يأتي القاص على سرد ذلك الحدث بحركة استباقية، تحيل القارئ إلى معطيات الكشف عن أبعاد الشخصية في تلك اللحظة. ((ولو أنه كان قد استيقظ قبل دقيقة أو بعد دقيقة واحدة لمنع الذئب من أخذ الحمل لكن الأمر قضي الآن، وذهب الذئب بفريسته. ولاشك أن إحساس الراعي إزاء البرية صباح ذلك اليوم سيكون في غاية التعقيد، فهو يذرعها في النهار. جاعلا آلهتها تذعن لعصاه لكنها ما أن تختفي عن أنظاره حتى تقف له شياطينها، فيسقط في حبائلها كالجرذ.))[2].

فهذا المقطع السردي يوحي للقارئ بتوحد حركتي الزمن (الاستباق والاسترجاع) حتى إن القارئ ليقف على مدلول الهزيمة والانكسار عند الراعي، لحظة المستقبل، ومدلول النصر والظفر عند الذئب، لحظة الماضي الأزلي، انه حوار الإنسان مع الطبيعة، ذلك الحوار الذي لم يفض إلى حل سلمي، فتارة ينتصر هو، وتارة تنتصر هي عليه، وتارة ثالثة تجد طرفي الصراع في هدنة طويلة.. إن الزمن السردي في قصة (خيط النور) تبلور بشكل واضح وجلي من خلال حركتي الزمن (الاسترجاع/ الاستباق)، وقد تضافرت هاتان الحركتان الزمنيتان من أجل إعطاء قيمة جمالية في بنية القصة، بل إن قارئ هذه القصة ليقف على معطياتها الجمالية المنبنية على شعرية الزمن السردي منذ أول وهلة، بل من العنوان (خيط النور)، إذ إن هذا العنوان يكشف أن هذه القصة قامت على المعطى الزمني الذي يشير إلى مدلول لحظة الانبثاق والبزوغ..

---

(1) قصة خيط النور 57.

(2) م. ن 59.

فلسفة السفر في شعر أبي تمام

لطالما شكل السفر هاجساً عميقاً لدى الانسان امتد هذا العمق منذ اللحظات الاولى لوجوده على هذه الارض، ففي أولى صور هذا السفر ما سعى اليه الانسان في سبيل تأكيد وجوده في صراعه مع الطبيعة، مروراً بمرحلة المحافظة على النوع وترويض عناصر الطبيعة لخدمته، إلى أن وصل إلى ذروة سعيه متمثلا بالسفر من أجل تحقيق الذات الانسانية، فالسفر في البدء كان مادياً عيانياً في أهدافه وغاياته ووسائله وبعد ذلك صار سفراً معنوياً مجرداً، ولكن هذا لا يعني أن نلغي السفر بماديته، ولا بتجريديته، فكلا النوعين يسيران جنباً إلى جنب، والفارق يكون بطبيعة الذات الساعية إلى السفر، وبطبيعة العصر، وبطبيعة البيئة. اذن فان "السفر بما ينطوي عليه من دلالة البعد، وقطع المسافات والانتقال والرحيل من مكان إلى آخر وفي دلالته هذه قرب وارتباط بالمعنى العام للرحلة، وكأننا أمام ما يمكن أن نسميه (ثنائية التعبير) فالسفر رحيل، والرحيل سفر"[1]. فمنذ فجر التاريخ والانسان يرحل إما بحثاً عن الخلود كما فعل كلكامش، وإما بحثاً عن المتعة كما نجد ذلك في رحلات السندباد، وغيرها كثير. ولعل من أكثر دواعي سعي الانسان إلى الرحيل أو السفر هو الاحساس بضيق المكان، ولا نعني بالضيق هنا الجانب المادي أي صغر المساحة، بل الضيق المعنوي الذي يقود إلى الوصول إلى نقطة اختناق الروح الانسانية وتوقها إلى الانفلات في فضاءات جديدة بحثاً عن نقطة التجديد وفك طوق سلطة المكان بما تحمله من معان ... "وهنا يبرز مرة أخرى الاحساس المأساوي بالمكان. ذلك ان العربي يعبر عن انقضاء الزمن، بالترحال والانفصال عبر البوادي الشاسعة. فمنظر الضعائن المرتحلة هو القافلة الابدية، التي تقطع المسافات بدون نهاية"[2]. انها رحلة الوجود

([1]) الرحلة في شعر رشدي العامل : فائزة محمد محمود المشهداني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2000م 45.

([2]) قراءة ثانية للشعر الجاهلي، الاصالة والممكن : مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع10، شباط 1981م 16.

البشري الساعي إلى الخلاص والتحرر من قيود المكان ومن سطوة الزمان، فالسفر علاج من كل هم يراود الانسان، ذلك انه انفتاح على عوالم جديدة لم تكن قد وقعت العين عليها، ولم تكن الروح قد سبحت في فضاءاتها من قبل. اذن فالسفر يقتل الضيق في النفس الانسانية. ومن هنا يتساءل وهب رومية في هذه المسألة قائلاً : "ربما يقول قائل : ان الضيق، في أغلب المواقف، هو الذي يدفع بالشعراء جميعاً إلى الرحيل يبتغون به خلاصاً من ربقة ذكرى موجعة تهيجها الديار المقفرة، أو خيبة عميقة تقذف بها القلب حبيبة صروم، أو خليل كذب الحب وخان المودة، أو حاجة مقيمة في النفس وقد عزّ العزاء ... فأقول قد يصدق ذلك في بعض المواقف، ولكنه لا يغفر للشعراء – فيما أظن – ان ينهجوا سبيلا واحدة أو سبلا قليلة جدا لا يكادون يغادرونها"[1]. ولكننا نرى ان نلتمس العذر للشعراء في كونهم نهجوا سبيلاً واحدة في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، ذلك أنهم كانوا يعيشون في بيئة واحدة لا نكاد نجد فرقاً بين بيئة فلان من الشعراء وبين غيره، على الرغم من بعض التباين الذي لا يكاد يشكل نقطة جوهرية، لكن الغالبية كانت في السمات المشتركة، لذلك يكاد يكون الشعر العربي القديم قصيدة واحدة على الرغم من اختلاف الشعراء. والمهم في ذلك كله ان الانسان لا يرضى بالجمود، لذلك فهو يسعى إلى الحركة والتحول من مكان إلى آخر، بقصد التخلص من حالة الجمود وسعياً وراء تحقيق الذات، لذلك فإن "اكثر اشكال السفر ثورية وأشدها مأساة هو النزوح والهجرة، فالروح في تطلعها إلى مسقط رأسها قد تتراجع وتنكص، إذ قد تجده قاحلاً ومخيفاً وبشعاً. وبشاعة المشهد في حد ذاتها تحملها على تخيل مكان سلبي، مغاير، هو المكان المثالي"[2]، انه طموح إلى الوصول بالذات إلى أعلى نقاط التحقق والشعور بالتحرر من قيود الوجود كلها سواء أكان اجتماعيا ام سياسيا ام اقتصاديا ام غير ذلك من الاتجاهات الحياتية التي قد تشكل قيوداً امام تطلعات الذات التواقة إلى التحرر، ولكن يجب ان لا نتصور أن السفر هو هروب من الذات، كما تذهب إلى ذلك الباحثة نادية محمود عبد الله التي تتساءل قائلة: "أليست الرحلة ضرباً من الهروب من الذات ؟ ان

([1]) الرحلة في القصيدة الجاهلية : وهب رومية 61.

([2]) مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى : جورج سنتيانا، ترجمة : لجنة من الاساتذة الجامعيين، 17.

الرحلة في بعض الاحيان، لا يمكن ان تتم الا في قلب الوجود. كما ان هدفها قد يكون البحث عن الحقيقة أو السكينة والسلام، كما قد يكون بحثا عن الخلود، وفي أحيان أخرى سعياً وراء اكتشاف مركز روحي"[1]، وهنا نجيب بالقول : ليس بالضرورة ان تكون الرحلة ضربا من الهروب من الذات ؛ إذ ان الانسان لو أراد الهروب من ذاته لآثر العزلة على السفر والرحيل، ذلك أن العزلة هي التي تتناسب مع من يبتغي الهروب من ذاته، اما السفر فانه يكون مدعاة إلى تحقيق الذات، وتأكيد وجودها، ان السفر هو ذوبان الذات في ذوات أخرى، بل انه الغاء لهذه الذات ولا نعني بالإلغاء هنا هو انتفاؤها وزوالها، بل هو تحقيق لها عن طريق الذوبان في العوالم الجديدة التي انفتحت عليها هذه الذات، لذلك فان "السفر، اذن في منشئه وغايته الغاء: الغاء الزمان والمسافة، يليه الغاء الذات، ففي انجازه موته، أي عند اتصاله بالمكان. ومثله مثل الفعل الجنسي أو النار التي تأكل ذاتها عند انتهاء وليمتها. وهو نوعان عيني ومجرد. وكلاهما انواع وأسماها السفر المتعمد، وميزته انه ينكر ذاته كجوهر"[2]. ان الوصول عند هذه النقطة من التسامي انما هو تحقيق للذات في أبهى صورة من خلال السفر الذي يمنح الذات صفة التجدد، وبامتلاك الذات الانسانية لهذه الصفة فإنها ستحقق عنصر التجديد على مستويي الروح والواقع...

وفي معرض هذا الموضوع يتوجب علينا ان نورد انواع السفر كما ذكرها هنري فريد صعب، لما لذلك من تعزيز لمعرفة السفر على نحو أوضح الامر الذي يسهل علينا الخوض في هذا الموضوع الادبي الفلسفي الواقعي، وأعطي هذا الموضوع هذه الجوانب الثلاثة (الادبية والفلسفية والواقعية)، ذلك ان السفر سنتناوله لدى شاعر، وكونه فلسفيا ذلك ان الشاعر يفلسف السفر وما تحمله من دلالة على حب حكمة السفر، أما كونه واقعيا فذلك ان السفر حقيقة واقعة وليس ضربا من الخيال أو الاوهام. فالسفر في حقيقته قسمان عيني ومجرد، اما السفر العيني فيتضمن ستة انواع هي على التوالي، سفر الضرورة، والسفر

([1]) الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد : نادية محمود عبد الله، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج13، ع4، آذار 1953م 96-97.

([2]) قراءة في فينومينولوجيا السفر: هنري فريد صعب 1.

القسري، والسفر العدواني، والسفر الفضولي، والسفر لأجل السفر، وأخيرا سفر الحج... في حين يتضمن السفر المجرد نوعين هما: السفر الروحي والسفر الأدبي[1].

وبعد فان الادب العربي منذ بداياته الاولى شغلته فكرة البحث التي ارتبطت بالسفر والرحيل، وقد حكمته البيئة وطبيعتها، فالأرض القاحلة وشحة المياه كانتا مدعاة إلى السفر والارتحال من مكان إلى آخر بحثا عن الماء والكلأ فكانت هذه هي الصورة الاولى للسفر في حياة الانسان العربي، فكان العرب يعدون عدة السفر التي كانت متأهبة في كل وقت وحين، كي تسهل عملية ترحالهم وسفرهم، فكانت الناقة من أهم عناصر السفر قديما، "والذي يبدو متسقاً مع طبيعة العصر والبيئة، انهم رحلوا على الناقة، لأن ألبانها كانت تمثل مورداً مهماً من موارد الرزق في الرحلة والاقامة، وما من شك في أنها تدرأ عنهم خطر الموت جوعا في الصحراء، متى طال السفر ونفد الزاد"[2]، فكانت الناقة رفيقتهم في حلهم وترحالهم، وقد كان السفر في القصيدة العربية القديمة سفراً مادياً ملموساً، لطبيعة الحياة التي كان الانسان العربي يحياها، تلك الحياة القائمة على مبدأ الارتحال قبل ان تستقر الحياة العربية عند تخوم الحواضر العربية، وفي ذلك يقول ميشال زكريا: "يقتصر تعامل الشعر العربي القديم مع الدال "السفر" فقط في حدود معانيه المعجمية بحيث لم يكن هناك من تمايز واضح في استخدام هذا الدال من شاعر إلى آخر إلا في النادر القليل جدا. فالملاحظ بشكل عام ان السفر سفر فعلي ومحسوس أي سفر بالمعنى الحقيقي لمفردة "السفر" وقد ظل السفر في مطلع كل قصيدة حتى القرن الثامن، خاصة شعرية جمالية وان بدا أحيانا سفراً وهمياً، ومن ثم تحول، فيما بعد، إلى قيمة شكلية حتى القرن التاسع عشر الميلادي"[3]، ولكن ذلك ليس قاعدة مطردة فاننا نجد في اشعار كثير من شعرائنا ان السفر تحول من حالته المحسوسة الفعلية إلى حالة فلسفية تكمن وراءها مقاصد وغايات تحددها رؤية الشعر للكون والواقع ... ولقد كان للعرب باع طويل في السفر والرحلات سواء من خلال التجارة أو من خلال الرحلات التي كانوا

([1]) قراءة في فينومينولوجيا السفر: هنري فريد صعب: 1-3.

([2]) دراسات في الادب الجاهلي : عبد العزيز نبوي 119.

([3]) التطور الدلالي في الشعر العربي المعاصر: ميشال زكريا 7.

يقومون بها طلبا للعلم، اذن فقد "عرف العرب السفر ومارسوا الترحال في شبه الجزيرة العربية والبلدان المتاخمة، وقاموا برحلتي الشتاء والصيف اللتين ورد ذكرهما في القرآن الكريم، وأبحرت سفنهم في مياه المحيط الهندي حيث اتجهوا شرقاً نحو الهند وغربا صوب افريقيا"[1]. هذا ما يتعلق بمفهوم السفر ودلالته عامة، وكيفية وقوف الشعراء على هذه الظاهرة قديما...

أما شاعرنا أبو تمام فان له رؤيته الخاصة بالسفر، فقارئ شعر أبي تمام يلتمس فلسفة تتخلل رؤيته وخاصة فيما يتعلق بأشعاره في ظاهرة السفر، ان أبا تمام لا يصور معاناة السفر ومآسيه –كما فعل غيره من الشعراء– ولكنه يفلسف السفر وعندما نقول بأنه يفلسف السفر فان ذلك يعني أنه محب للسفر مرغّب فيه، تدفعه نفسه التواقة إلى تحقيق ذاتها والتسامي بها إلى مصاف الخلود المعنوي، فكشف النقاب عن فلسفته التي تتمثل في دعوته إلى الانتقال والارتحال والسفر قصد التجدد في اكثر من موضع في شعره، وهذه الرؤية الفلسفية نابعة من طبيعة هذا الشاعر الذي طالما أحب السفر والترحال؛ إذ كان أبو تمام كثير السفر والتنقل فقد كان يحلم ويتمنى كأي مفكر، وكان يرمي إلى المساوقة بين أفكاره ومعطيات الحياة، وكان يطمح إلى المواءمة بين مراده والعقبات التي تعترض طريقه[2]. وهكذا جاءت اشعار أبي تمام تدعو إلى السفر والترحال من أجل الارتقاء بالذات إلى ذروة الحياة الامر الذي يكتب لها الخلود المعنوي، وفلسفة أبي تمام هذه في الدعوة إلى السفر تقود إلى صقل الذات وتهذيبها، ذلك ان الانفتاح على عوالم جديدة يؤدي إلى فتح آفاق الفكر الانساني، وكذلك يشيع السفر في النفس البشرية أن تغدو ذات رؤية سليمة، إذ "إن لكل رؤية للعالم أصولها ومفرداتها، أي ما يشكل خصوصياتها. وانهيار هذه الرؤية في الوعي يتبعه انتفاء المعنى عن المفردات والاصول. والنتيجة التي تنتج عن ذلك بالغة الاهمية على مشكلة الايصال... ونكتفي الآن بالقول ان صور وايقاعات

---

(1) أدب الرحلات : د. حسين محمد فهيم 89.

(2) ينظر : الغربة في شعر أبي تمام : سلمان التكريتي، مجلة المورد، العراق، مج4، ع1975،4م 62.

ومفردات شاعر ما تستمد دلالتها من كلية معينة هي رؤيته..."[1]. وهذه الرؤية سنكشف عنها من خلال اشعار أبي تمام التي يمكننا ان نضعها في منحيين اثنين: أولهما: السفر وعياً، وثانيا: السفر فعلاً، وقد اعتمدنا في هذا التقسيم معيار (الفعل) في الجملة الفعلية الواردة في النص الشعري؛ إذ يكون (الفعل) من محددات تحول السفر من حال الوعي إلى حال الفعل.

أولا. السفر وعياً :

لقد كان الشعر العربي منذ بداياته الاولى وعيا يشاغل الشاعر / الانسان، فجاءت الاشعار في معظمها ملطخة بوعي هذا الانسان، فظل في دواخله وأعماق نفسه يناشد ويرسم صورة لواقعه في مخيلته ينأى به عن واقعه الحقيقي المرئي، الا ان هذا النأي لا يمكن ان يكون مقطوعا عن الجذور، بل ان هناك خيوطا تارة تكون شفافة، وتارة أخرى تكون واضحة صريحة تربط هذا الوعي بالواقع... فالإنسان قبل ان يدرك كنه الاشياء على ماهيتها التي هي عليها، يدير مدلولات الاشياء في ذهنه فيضع لها ابعاداً وحدوداً يرسمها على وفق ما يريد، لذلك نجد السفر في شعر أبي تمام وعياً أدركه وصوره لنا في مجموعة من أشعاره قبل ان يتحول السفر إلى فعل يُقدم عليه الشاعر الباحث عن التجدد، ومن هنا نجد أبا تمام يفلسف السفر ويعطينا صورة جلية عن ماهية السفر التي انبعثت من رحم المكان في سفر الانسان (منه وإليه)، لذلك "كانت صورة الرحيل في هذا الرحم حنيناً من المشاعر والتأملات لا يرقى إلى ان يكون فعلا يراود الذات أو غاية تطمح اليها، ولكنه مع ذلك وعي حاد ووجود مضن يفرض نفسه على الذات ويسلط عليها من الخارج. وهو مع ذلك لا ينشأ عن علاقة عداء وصدام بقدر ما ينشأ عن

[1] اشكاليات التجربة الشعرية : محمد الاسعد، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع10، شباط 1981م 33.

علاقة محبة وألفة..."[1]، وهذا ما أشار اليه أبو تمام في مواضع عدة من شعره، فنراه يقول[2] :

ولا صاحب التطواف يعمر منهلا   وربعـا إذا لـم يخـل ربعـا ومـنهلا

ومـن ذا يـداني أو ينائي وهـل فتى   يحـل عـرا الترحـال أو يتـرحلا؟!

تتحدد وحدات فلسفة السفر عند الشاعر من خلال أسلوبي النفي والاستفهام. فالنفي أخذ مساحة البيت الأول كله من خلال رفض الشاعر مقدرة الانسان على الجمع بين المكوث والرحيل، فهو لابد من ان يختار بين أحد الحالين ولا ثالث لهما، وبإمعان النظر في البيت نستشف ان الشاعر يؤثر الترحال على الاستقرار وذلك في قوله: (صاحب التطواف) فهذه اشارة واضحة إلى ان الشاعر كان كثير الترحال ويتأكد ذلك من خلال استخدامه لفظة (التطواف) وهي تدل على الذي يكثر من الترحال والتنقل، ومن هنا تنكشف فلسفة الشاعر في الدعوة إلى السفر فهو ما ان يحل بأرض حتى يغادرها إلى أخرى وهكذا هي الحال عنده، وتتعزز هذه الرؤية في البيت الثاني من خلال تكاثف الاستفهام الانكاري في قوله: (من ذا يداني أو ينائي)، و قوله: (وهل فتى يحل عرا الترحال...)، ففي الأول يؤكد فلسفته في السفر، لأنه يرى ان لا يوجد من يلقي عصا الترحال وتستقر به النوى الا بعد ان يبتعد ويرتحل مجدا في طلب العيش ويكد نفسه في ارتياد الغنى والعلا، وفي الاستفهام الثاني ينكر على الانسان قدرته على حلّ عرا الترحال الا بعد أن يترحل زمانا في هذه الحياة، ومن خلال هذين الأسلوبين (النفي) و(الاستفهام الانكاري) تتأكد فلسفة الشاعر ورؤيته في السعي وراء السفر والترحال لما يحقق ذلك من احساس بكينونته وتحقيق ذاته.. ولو أوغلنا في هذين البيتين لاتضح لنا أن أبا تمام في تأكيده على السفر والارتحال انما يعتمد على مرجعية اسلامية تحث على التنقل في هذه الحياة من أجل التمعن في آيات الخلق العظيمة التي أنزلها الباري عزّوجلّ، وذلك في قوله تعالى: ﴿ **قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ**

([1]) صورة الرحيل ورحيل الصورة دراسة في شعر المتنبي : خالد الوغلاني 35-36.

([2]) ديوان أبي تمام 108/3.

فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ﴾[1]، فأبو تمام ينطلق في فلسفته من القرآن ومبادئه التي تدعو الانسان إلى التجدد والتطور ورفض لزومه حالة واحدة من الثبات.

فيقول أبو تمام[2] :

ولـيس يعـرف كنـه الوصـل صـاحبه حتـى يغـادى بنـأي أو بهجـران

فطول مكوث المرء في مكان واحد يؤدي إلى الضجر من ذلك المكان ومن ثم رفضه، وبذلك فان الشاعر يدعو إلى التنقل من أجل خلق حالة الاشتياق والحنين، فهي دعوة إلى تجديد الحب للأحبة وللأوطان عن طريق التنقل في أوطان أخرى وفي قلوب أخرى لكي تحصل المقارنة فيعرف الانسان حينذاك قيمة الأول سواء أكان حبيبا أم منزلا من خلال قيمة الجديد، فالشاعر يؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد؛ إذ لا انفصام بينهما، ولكن لكي يبقى القديم محبوبا مقبولا لابد من خوض غمار التجديد. إذن، يتأكد لنا من خلال ذلك ان هذين البيتين يؤكدان رؤية الشاعر وفلسفته في هذه الحياة القائمة على التطلع إلى كل ما هو جديد من اجل التواصل مع القديم (الحبيب الأول/ المنزل الأول) فهو يفلسف السفر ويجعل منه الركيزة الأساس في تجديد الذات البشرية والوصول بها إلى درجة عالية من التألق والإشراق المادي والروحي. وأبو تمام ينشد التعددية والتنوع من خلال السفر الذي غدا فلسفة عنده قصد كسر رتابة الحياة التي طالما حاولت قهر الإنسان ووضعه في خانة الجمود والرتابة ثم الموت.

ويقول أبو تمام [3] :

مـا ابـيض وجـه المـرء في طلـب حتـى يسـود وجهـه فـي البيـد

تتمظهر فلسفة السفر في هذا البيت من خلال أسلوب النفي، ومن خلال المقابلة القائمة على عنصر الطباق، وكذلك من خلال الصورة الكلية في هذا البيت ففي النفي يقول: (ما ابيض وجه المرء) فهو ينفي حصول المرء على العلا وابيضاض وجهه وهو ساكن ثابت لا يقدم على شيء ولكنه لو نشد العلا ما عليه

---

(1) العنكبوت 20.

(2) ديوان أبي تمام 253/4.

(3) م.ن: 641/4.

الا ان يتحرك وينتقل ويسافر، وفي قوله: (حتى يسود وجهه في البيد) كناية عن السفر الترحال، فخلق الشاعر بذلك مقابلة بناها على دلالة اللونين (الأبيض والأسود)، فبياض وجه المرء في طلب العلا ليس بياضا ماديا، بل هو بياض معنوي يشير إلى الرفعة وعلو المنزلة بالمجد والعلا، في حين ان سواد الوجه في البيد هو سواد حقيقة يعني به اكتساب البشرة لونا أسود جراء كثرة التعرض للشمس، وهذه كناية عن السفر الكثير، فهنا يكون اللون الأسود وسيلة للوصول بالإنسان إلى العلا/ اللون الأبيض، الذي يغدو غاية يسعى الانسان إلى إدراكها، وبذلك تتحول دلالة اللون الأسود من الدلالة السلبية إلى الدلالة الإيجابية، وكذلك لا يكتسب اللون الأبيض دلالته الايجابية الا بوساطة اللون الأسود، ومن خلال هذه الصورة القائمة على المفارقة تتضح رؤية أبي تمام وتتأكد فلسفته في السفر والحثّ عليه وما يحمله من دلالات التجدد والتغيّر وتطور الحياة، فهو يطلب من وراء الحركة والسفر الحصول على المجد، وبلا حركة/ سفر لا يمكن للإنسان ان يحقق شيئا من مطامحه ومراميه التي يسعى إلى الحصول عليها؛ إذ "ان وجود الذات وتحقيقها لا يمكن ان يتم، الا إذا مارست الذات حقها في الحركة والاختيار، سواء انجحت في ذلك ام لم تنجح. فالمهم ان تحاول"[1] ومن خلال ذلك أصبح السفر في شعر أبي تمام فلسفة تتحدد عن طريق الرؤية التي لا يرى الشاعر منها مناصا في الأخذ بيد الإنسان إلى طريق المجد وتحقيق الذات.

([1]) الرحلة في شعر المتنبي : منتصر عبد القادر الغضنفري، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989م 161.

ثانيا. السفر فعلاً :

بعدما أدرك الانسان السفر في وعيه وخاض صورا كثيرة من الرحيل في ذهنيته، وجد ان لا مناص من الاقدام على فعل السفر والخوض فيه كي تكتمل فلسفة السفر التي تمنح الانسان/ الشاعر صفة التجدد والتجديد على حد سواء، تجدد الذات في جوانبها كافة، وتجديد الواقع بالقدر الممكن الذي يحقق للإنسان قدرا ملائما من الانسجام والتوافق مع معطيات الواقع. وهذا ما يعطي السفر قيمة عليا ترتفع بالإنسان إلى مصاف الذرى، إذ يجب ان نضع نصب أعيننا أنه "لئن ظلت صورة الرحيل في مرحلتها الاولى فكرة محضاً ووعياً يصل إلى الشاعر من التمرس بالحياة، والتعامل مع أهلها، فأنها في المرحلة الثانية تكتسب أهمية الفعل الجامح الذي ترد به الذات عما شكته في مرحلة الوعي"[1].

فكانت هذه المرحلة –أي مرحلة الفعل– مرحلة الكشف والتفاعل من خلال الدخول في عمق عملية السفر التي فتحت امام الإنسان/ الشاعر آفاقا رحبة الامر الذي اكسب الانسان وعيا جديدا داخل وعي السفر فاتسعت مداركه وعمقت رؤاه. يقول أبو تمام[2] :

وطول مقام المرء في الحي مخلق لديباجتيه فاغترب تتجدد

فاني رأيت الشمس زيدت محبة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

ان فلسفة الشاعر واضحة هنا فهو يدعو إلى السفر ويجعله من دواعي التجدد ويبعد الإنسان عن مهاوي الجمود والسقوط في دائرة ضيق المكان المميت، فالشاعر يخبر عن فلسفته هذه مؤكدا ذلك من خلال الطلب بوساطة الأمر في قوله: (واغترب تتجدد)، وإذا أمعنا النظر في هذه الجملة لوجدنا ان الشاعر يحث على السفر بدلالة استخدامه فعل الأمر في تحقيق الطلب، وفعل الأمر يشير إلى الحث على القيام بالفعل، فالتجدد من وجهة نظر الشاعر هو أمر مطلوب تحقيقه من كل انسان، ثم ان فلسفة السفر عند أبي تمام هذه محكومة بفكرة الحضور والغياب التي تدعو الانسان إلى التجديد والتغيير دائما؛ إذ ان

---

(1) صورة الرحيل ورحيل الصورة دراسة في شعر المتنبي 46.

(2) ديوان أبي تمام 23/2.

استمرار الحضور يولد في النفس عادة الرؤية، والعادة تعني ايقاع الخمول في الحياة، فتكون بطيئة خاملة لا يكسر رتابتها غير حافز الخصوصية والتفرد، وبذلك يصبح الغياب تحطيما لعادة الحضور وتحريكا لنوازع الشوق، ومن هنا جاءت معادلة الحضور المستمر عند أبي تمام بالثوب الخلق البالي، ومعادلة الغياب أو الاغتراب بالثوب الجديد[1]. ولكي يعزز أبو تمام رؤيته في فلسفته هذه ساق مثلا ليدل على ذلك، وهو ان غياب الشمس وشروقها على الناس جعلها محبوبة عندهم وجاء هذا الحب عن طريق النفي في قوله : (إذ ليست عليهم بسرمد) فهذا النفي جاء تأكيدا لمحبة الناس للشمس، لأنها ليست دائمة الحضور ولا دائمة الغياب، وانما تتناوب بين هذا وذاك. ومن ثمة فان هذا النفي جاء مؤكدا لفلسفة الشاعر في الدعوة إلى السفر وما يحمله من دلالات التجدد والتطور عن طريق فعل الغياب المتمثل بالاغتراب والرحيل الذي يحقق للانسان حياة مليئة بالغرابة والتجدد وكشف المجهول، وكل ذلك يعد مدعاة إلى كشف الذات الانسانية. ويبدو من ذلك ان (الحضور) أصبح ذا دلالة سلبية، لأنه يؤدي إلى حالة سلبية، تتمثل في (غياب) الذات الانسانية عن طريق الرتابة والجمود ولزوم حالة واحدة من الثبات. في حين يمتلك (الغياب) دلالة ايجابية، لأنه يؤدي إلى تجديد الانسان وتطويره عن طريق الرحيل، وهذا أسلوب أبي تمام في استخدام التضاد، لأنه يكشف عن تضاد الواقع المتمثل بالرتابة، كي يجدده.

ويقول [2] :

خليفـة الخضـر[3] مـن يربـع علـى في بلـدة فظهـور العـيس أوطـاني

بالشام أهلي وبغــداد الهوى وأنا بـالرّقّتين وبالفسـطـاط اخوانـــي

نقف أمام هذا البيت في محاولة لكشف بواطنه وملء الفجوات الحاصلة فيه، فالشاعر هنا يأتي إلى ذكر سيدنا الخضر ليكون هو خليفة له من باب كثرة الترحال والسفر، والمعروف ان سيدنا الخضر ما زال يطوف الأرض متنقلا من

([1]) جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل : د. عبد القادر الرباعي 26.

([2]) ديوان أبي تمام 308/3.

([3]) الخضر: هو سيدنا الخضر (عليه السلام).

مكان إلى آخر، ولكن نقف أمام قوله: (من يربع على وطن في بلدة) محاولين ملء هذه الفجوة الحاصلة في هذه العبارة من خلال الأداة (من) الشرطية، إذ اراد الشاعر من خلال هذه الجملة الشرطية تأكيد فلسفته في حب السفر، فاذا جاء فعل الشرط (يربع) يشير إلى الانسان المستقر في مكان لا يغادره، فان جواب الشرط المقترن بالفاء (فظهور العيس) جاء منسجما وفلسفة الشاعر في السفر فهو يتخذ من ظهور العيس اوطانا له كناية عن كثرة الترحال والسفر. ويؤكد ذلك استخدامه صيغة الجمع في لفظة (ظهور) التي تشير إلى الكثرة والتعدد، وهذا المعنى يتوافق مع رمزية سيدنا الخضر، وتشير دلالة الجمع في لفظة (أوطان) إلى هذه الكثرة فلو قال : (وطني) لتحتم عليه الثبات والاستقرار في هذا الوطن إلا ان دلالة الجمع خلقت كسرا في أفق التوقع عند القارئ، لأن (الوطن) يعني الثبات والاستقرار، في حين (أوطاني) كسرت هذه القاعدة وجعلت من الأوطان مبعثا على السفر والارتحال.

ومن هنا فقد أكد الرمز الذي جاء به الشاعر وهو (سيدنا الخضر) رؤيته وفلسفته في هذه الحياة القائمة على الترحال والانتقال بغية الحصول على الجديد وتجديد الذات. ولعلّ البيت الثاني يؤكد فلسفة أبي تمام التي يرمي إليها ؛ إذ جاء إلى ذكر أماكن عدة (الشام/ بغداد/ الرّقّتين/ الفسطاط) وذكر هذه الأماكن كلّها في بيت واحد يدل على أن الشاعر كان كثير السفر والتنقل فقد وجد في السفر ما يضفي على حياته طابع التجدد والانبعاث المستمر، إنّه يفلسف السفر وما كان لشاعر أن يصل إلى مرحلة فلسفة الأشياء لولا أن شخصيته اتسمت بحب ذلك الشيء، "ومن البديهي في هذه الحالة ان يستحيل الرحيل حتمية لا مناص للذات من ركوبها حتى تتجاوز مصاعب الزمن وأهله وتقابل التحدي بتحدٍ مماثل، فالرحيل هنا خلق جديد وبحث عن آفاق أخرى، انه تجاوز لطاقات الذات وبحث عما وراء المنزلة الانسانية الضعيفة"[1].

([1]) صورة الرحيل ورحيل الصورة دراسة في شعر المتنبي 50-51.

ويقول أبو تمام [1] :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ... ما الحب الا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى ... وحنينه أبدا لأول منزل

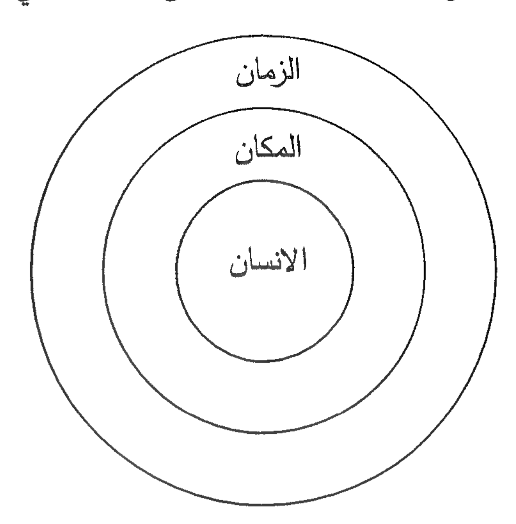
يعن لنا في أول وهلة ان الشاعر هنا يؤكد على الثبات على حالة واحدة من العيش ومن الحب، في حين لو أمعنّا النظر في هذين البيتين وقرأناهما مرة أخرى لكشفنا النقاب عن رؤية الشاعر وفلسفته في الحياة القائمة على التنقل والارتحال وحبّ السفر، ففي قوله: (نقل فؤادك) دلالة واضحة في الحث على التنقل، فهو قد استخدم فعل الأمر (نقل) وما فيه من دلالة الاصرار والمثابرة، فلو كان يريد التأكيد على الثبات لجاء بصيغة أخرى من الفعل، ولما جاء بصيغة طلبية، وإن كان الدكتور عبد الفتاح كيليطو يؤكد ان الحب الأول هو حب الأم بدلالة البيت الثاني على ذلك أيضاً[2]. فان ذلك لا يعني ان الرحيل والسفر يمنعان الحنين، بل على العكس تماما؛ إذ ان دعوة الشاعر إلى الارتحال والانتقال هي تأكيد على مدى حنين الشاعر فكأنه يدعو الانسان إلى تجريب أحاسيسه ليعرف إلى أي مدى هي متعلقة بالأصل والأساس الاول، ومعروف أن الانسان إذا ما بقي مع من يحب مدة طويلة ومتواصلة دون انقطاع أدى ذلك إلى خلق الرتابة والضجر بينه وبين من يحب، ومن هنا فقد أماط كثير من أشعار أبي تمام اللثام عن رؤيته وفلسفته في الحياة، وهذه الرؤية تنفتح أمام القارئ الذي يغامر الخوض في نص أبي تمام الذي يأبى ان يسلم نفسه لأي قارئ كان.. ومن الأمور التي راح أبو تمام يفلسفها ويوضح رؤيته فيها (السفر) بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات مادية، وتجريدية، فالسفر لم يكن في وعي أبي تمام مجرد دال يحمل مدلولة الانتقال من مكان إلى آخر، بل هو بحث عن الذات والارتقاء بها في خضم تنافرات الواقع والحياة، ومن ثم هو رحلة تتجه بالذات الانسانية صوب محورية التجديد والتجدد، فأعطى أبو تمام للسفر مدلولات تغاير ما تعارف عليه الناس، وذلك من خلال رؤيته المبثوثة في أشعاره هنا وهناك.

([1]) ديوان أبي تمام 253/4.

([2]) الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي : د. عبد الفتاح كيليطو 19.

لعبة الزمن في قصة (طفولة ملغية)
للكاتب محيي الدين زنكنة

لطالما عانى الانسان من قسوة الزمن، إذ نشأت حالة من الصراع المستديم بينهما، تارة يقسو الزمن على الانسان، وتارة يهادن، وثالثة يفرحه ولو إلى حين، ولم يكن خوف الانسان من الزمن وليد حالٍ عرضية، بل هو قديم يضرب جذوره في أغوار العمق التاريخي للبشرية، ولأجل ذلك نرى أن الناس في كل زمان ومكان يخشون سطوة الزمن، لما يحمله من دلالات الرهبة والخوف من المجهول، فالإنسان لا يدري ما الذي تخبئه الايام له، لذلك هو يعيش حالاً من القلق الدائم كلما طرق على ذهنه مفهوم الزمن وما يحمله من مدلولات جليلة، والزمن هو ذلك الكائن الذي لا يدرك الانسان ماهيته، ولكن يمكن أن يملس أفعاله التي يوقعها على الاشياء، فالعلاقة بين الانسان والزمن علاقة جدلية فلا وجود للزمان بدون الانسان بمعنى أن الزمان لا يدرك إلا بوجود الانسان – وبالنتيجة لا وجود للإنسان بدون الزمان – فالزمان هو الوعاء الذي يحوي الاشياء ويضمها، وهو أعم وأشمل من المكان الذي يحوي بدوره الانسان، ومن خلال ذلك يمكن أن نصور هذه العلاقة بين الزمان والمكان والانسان على الشكل الآتي:



وبذلك يتضح أن الزمان هو الوعاء الأكبر الذي يضم كل شيء في الوجود، لأنه يحوي المكان الذي بدوره يحوي الإنسان وكل الموجودات العينية –أي الملموسة- وقد شغل الزمن ومحاولة إدراك ماهيته الفلاسفة لعقود طويلة، بل ومازال يشغلهم حتى يومنا هذا محاولين في تحليلاتهم وطرح وجهات نظرهم أن يكشفوا سر الزمن ويدركوا كنهه، والوصول إلى أقرب صورة للزمن على اختلاف مذاهبهم، وتشعب أفكارهم، لذلك فإن هناك نظريات فلسفية كاملة تقوم على فكرة الزمان وتتخذ منها قاعدة تبني عليها تسلسلها المنطقي، كنظرية تكامل الآلة الناقص لدى (الفرد نورث وايتهيد)، أو نظرية التحدي والاستجابة لدى (ارنولد توينبي)[1]، ومن الفلاسفة الذين اهتموا بالزمن وماهيته الفيلسوف هنري برجسون الذي حدد مصطلحين يتعلقان بالزمن هما (الديمومة) و(الصيرورة)، وهذان المصطلحان ينبثق منهما أحد معاني الزمن، ألا وهو التحول والاستحالة المستمرة التي تصيّر الحاضر ماضياً[2]. وقد مثل برجسون العلاقة بين النفس والزمان، أو الزمان والوجود بالعلاقة التي تقوم بين الوجدان والدماغ والشبيهة بعلاقة المعطف المعلق بالمسمار، أي إن المسار يعطي المعطف شكله وتهدله، على الرغم من أن المعطف لا يتصل بالمسمار إلا كما تتصل حركتنا اليومية بالدقيقة وبالساعة واليوم[3].

ومن ثمة فان مفهوم الزمن من الناحية الفلسفية لم يستقر عند وجهة نظر واحدة، ولكن تعددت وجهات النظر فيه تبعاً لاختلاف مستويات الفكر وتباينها لدى الفلاسفة، ولكن لا يسع المجال لذكر هذه الاختلافات لكثرتها وتشعبها وسنكتفي بهذا القدر وسنعرض للزمن وعلاقته بالأدب، إذ يعد الأدب بقسميه الشعر والنثر من أكثر الفنون الجميلة التي يتعلق بها الزمن تأثيراً وتأثراً، إذ لا نجد نصاً يمكن أن يخلو من الزمن أو من أحد أشكاله، فالأدب منذ عصور بعيدة وحتى يومنا هذا يجعل من الزمن شغله الشاغل، فهو الذي ينزل المصائب فيأخذ منه الحبيب والصاحب والأهل، كما إن الزمن يمنح الانسان الفرح والسرور في

(1) الانسان والزمان : سركون بولص، مجلة أفكار، الاردن، ع10، السنة 1، 1967م : 42.

(2) الزمن والتاريخ : محمد الخماسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع57، 1990م : 13

(3) الانسان والزمان : سركون بولص، مجلة أفكار، الاردن، ع10، السنة 1، 1967م : 42.

أحيان أخرى على الرغم من أن هذا التصور يتنافى مع مبادئ الاسلام، فإن طبيعة الانسان الموسومة بالضعف والوهن هي التي تجعله يخشى الزمن ويتهيبه، والمجهول الذي يكمن وراء الزمن هو السبب الرئيس في ذلك، ومن هنا فإن "الخوف من الزمن ومن الشر الذي يدخل في نسيجه، وحركته قد تأصل في نفس الانسان الجاهلي بصورة واضحة، ومعنى هذا أن موقف الشعراء من الزمن، وما يتصل به من مشكلات، لم يكن فلسفة خالصة"[1]، وإنما هو حال نبعت من الواقع الذي يعيشه الانسان ولاسيما إذا ما كان هذا الانسان ذا حساسية مفرطة كالأديب الذي يتأثر بصورة كبيرة بكل ما من شأنه أن يزحزح حياته، لذلك فإن "موقف الانسان من الزمن قديم، موقف يرى فيه الأشياء تموت وتنبعث، تتحجر وتتحرر، وتنعكس هذه الرؤية عليه ليتأمل ذاته ومتغيراتها من ميلاد وكهولة وشيخوخة وموت"[2]، لذلك اتخذ الادباء مواقف متعددة ومختلفة من الزمن ومصائبه. وإن علاقة الأدب بالزمن علاقة تواصلية لا وجود لأحدهما دون الآخر، فالأدب لحظة شعورية مرتبطة بلحظة زمنية معينة، أو إن الأدب هو وليد لحظة زمنية معينة، ذلك أن الزمن ذو تأثير مباشر على الحياة، ومن ثمة هو ذو تأثير مباشر على الأدب بوصفه حالاً نابعة من الحياة، ومن ثم يتحول هذا التأثير على الاديب الذي يعد المنتج الأول للتجربة الشعورية التي يحولها إلى تجربة أدبية، إذن لا عجب أن نجد في نص أي أديب موقفاً صريحاً وواضحاً من الزمن وفي الأغلب يأخذ هذا الموقف صورة شكوى أو رفض، وقد يأخذ موقف الأديب من الزمن صورة المتمرد عليه وعلى الحياة بصورة عامة، بوصفه شكلاً من أشكال الانتصار على الزمن.

([1]) الانسان والزمان في الشعر الجاهلي : د. حسني عبد الجليل يوسف : 7.

([2]) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الحميد جيدة : 254.

1. وقفة مع العنوان :

يعدّ عنوان القصة المحرّك الأساس الذي تتضح فيه لعبة الزمن في توالي الأحداث، والعنوان يشكل ديناميكية العمل الأدبي ومفتاح الولوج إلى ثناياه ومعطياته ضمن دائرة الزمن، وعنوان أي عمل أدبي يمثل العتبة التي يقف عندها القارئ، في محاولة منه إلى سبر أغوار النص وبما أن عملنا هذا يعالج اللعبة الزمنية التي يحيكها المبدع بإتقان، فإن عتبة النص تمثل لحظة تكثيف لكل الأبعاد الزمنية في داخل النص الأدبي ما بين استباق واسترجاع. فيتضح من عنوان القصة (طفولة ملغية) هذا التكثيف بين طرفي لعبة الزمن (الاستباق/ الاسترجاع)، فالمبدع أراد أن يضع القارئ أمام هذين الطرفين في هذا العنوان المليء بالشعرية فالطفولة هي لحظة استرجاع يسعى كل واحدٍ منا الوقوف عليها في دائرة الزمن، والطفولة لحظة هاربة لا يمكن أن تمسكها ذهنية الانسان بكل حذافيرها، ولكنه يحاول جاهداً الامساك بتلافيف الذاكرة التي تعيده إلى هذه الطفولة الحلم، ولكن لا يقتصر عنوان هذه القصة على استرجاع الماضي المتمثل بالطفولة بل إن صراعاً يدور في عنوان القصة بين طرفي الزمن والاسترجاع والاستباق من خلال لفظة (ملغية) هذه اللفظة التي تفتح أمام القارئ غيابية الدلالة الكامنة في أحداث هذه القصة، وهنا يتضح الاستباق جلياً في محاولة لكسر الماضي الذي يبدو في لفظة (ملغية) فيظهر مدى السعي الجاد من الانسان في رفض الماضي الذي يحمل في طياته البؤس والشقاء، فعلى الرغم من أن الطفولة رمز البراءة والنقاء فإنها تتحول إلى رمز للشقاء والبؤس من خلال محاولة النص إلى استباق الأحداث قصد التخلص من زمن لا يريد استرجاعه كما هي العادة عند أغلب الناس الذين يحنون إلى الماضي... إن هذه الرؤية دفعت النص أن يسير في طرفين متناقضين أحدهما ارتدادي والآخر استباقي، والملاحظ على هذه القصة أن الاستباق هو الغالب إذا لم يكن هو الزمن المسيطر على حركية القصة ولعل السبب في ذلك يعود كما قلنا إلى محاولة التخلص من زمن مضى لا يحبذ الرجوع إليه...

2. الاستباق :

يشكل الاستباق الزمني في قصة (طفولة ملغية) العنصر الأساس في الجدل الزمني الحاصل في أحداثها، والاستباق يشير إلى لحظة زمنية ذات طابع تفاؤلي يحاول النص من خلاله الخروج من دائرة البؤس والتعاسة بما تحمله (الطفولة/ الماضي) من مآسٍ وأحزانٍ، فعلى الرغم من انبناء أحداث هذه القصة على علائقية زمنية متشكلة بواسطة طرفي لعبة الزمن (الاستباق والاسترجاع)، فإن الاستباق يطغى على مجريات القصة منذ بداية أحداثها **"وحين يصل هو مع (استاذه) تكون الحركة واللغط والضوضاء وأبواق السيارات وهديرها قد أخذت تهز الشارع هزاً..."**[1].

فنلاحظ اللحظة الزمنية الاستباقية تتكاثف في هذا المقطع من خلال تتابع الأفعال المضارعة في النص (يصل- تكون- تهز) هذه الأفعال تشير إلى تسارع الزمن في أحداث القصة، فضلا عن أنها أضفت نوعاً من العبثية والصخب التي تعكس حال التمدن والعمران الحاصل في الحياة على خلاف الماضي الذي يحمل صفة الهدوء، لكن الحال في هذه القصة مغايرة فحال الصخب المرافقة لتسارع الزمن واللحظة الاستباقية تحقق الراحة أكثر من اللحظة الماضية (الطفولة) التي يسعى الكاتب إلى إلغائها ونكرانها لما تحمله من أحزان وفواجع. ويتكاثف الاستباق في هذه القصة حتى يطغى على أحداثها بأسرها فيأخذ صيغته الصريحة التي تتزاحم عندها الوقفة الزمنية الطامحة إلى التسارع للخروج من دائرة الزمن المرفوض (الطفولة) للدخول إلى زمن الحياة التي يبتغيها الانسان، **"وفي الثامنة، باذن الله، أكون عندك... ولكن حتى ذلك الحين، أريدك أن تكون قد كنست ونظفت المحل جيداً، وهيأت عدة العمل"**[2]. فالاستباق الزمني يتمحور بدلالته الواضحة في اللحظة الزمنية المرتقبة (في الثامنة) هذه اللحظة التي يرتقب فيها الانسان التغيير المنشود الذي يجمّل الحياة ويغسل كل اللحظات التي خلفت الأحزان والأوساخ وقاذورات الحياة، فالاستباق لحظة تؤطر الانتشاء

([1]) الأعمال القصصية : محيي الدين زنكنة 91/1.

([2]) م . ن 91/1.

والبهجة، ففي قوله :"كنست ونظفت المحل جيداً" ثيمة واضحة على إلغاء الماضي التعيس، فاللحظة الاستباقية لحظة يسعى من خلالها الكاتب إلى التخلص من أدران الماضي، فالقاريء لنص (طفولة ملغية) يلاحظ حجم الاستباقات التي سيطرت على مجريات الأحداث التي يسعى من خلالها الكاتب إلى رسم مستقبل مليء بالمسرات. **"أستاذه قال له إذ حضر بعد فترة غير طويلة – عظيم... نزار... عظيم... فقط في المرة القادمة رش الارض أولاً... ثم اكنسها**

نعم... عمي...

بينما يتساءل في سره مدهوشاً...

(ترى كيف عرف أني كنست أولاً قبل أن أرض الأرض بالماء"[1].

يتحدد الاستباق المتكاثف في هذا المقطع من خلال الحوار الذي دار بين الاستاذ وبين نزار، فقد أطّر هذا الحوار اللحظة الاستباقية القائمة على رسم لحظة زمنية مبنية على علائقية مرتبطة بالجميل والنظيف من خلال طلب الاستاذ من نزار أن يرش الارض ومن ثم يكنسها في المستقبل (في المرة القادمة). ويتأطر الاستباق من خلال المونولوج الذي اختلج في نفس نزار ودهشته في فطنة استاذه الأمر الذي أدى بـ (نزار) أن يعمل على تحريك ذهنيته التي تعمل في لحظة استباقية في سبيل معرفة فطنة الاستاذ. ويتسارع الزمن بصيغته الاستباقية متوجهاً بأحداث القصة إلى نهايتها لترتسم اللحظات المفرحة في حياة نزار بطل القصة الذي يرنو إلى مستقبل زاهر تاركاً وراءه ذكريات طفولة لا يريد استعادتها أو حتى استذكار أي حدث فيها، **"ولكن... قل لي يا ابني... هل يعمل استاذك أيام الجمعة أيضاً ؟**

وشهق نزار: - الجمعة ؟ هل اليوم هو الجمعة ؟

– طبعاً... أما ترى كل المحلات مغلقة ؟

– ها ؟

– أما كنت تدري ؟

– لا... خالة... لا... والله

---

[1] الأعمال القصصية : محيي الدين زنكنة 94/1.

وبسرعة فائقة كان نزاراً قد أعاد كل شيء إلى مكانه... وأغلق الباب.

- شكراً - خالة... شكرا.

طبع قبلة سريعة على يدها. أوقعت المرأة في دهشة وأطلق ساقيه للريح... نحو البيت... إلى أحضان أمه... القادمة من كركوك. يوم الجمعة"[1].

بهذا المقطع تختتم أحداث القصة، إذ يتمحور الاستباق متكاثفاً إلى درجة كبيرة، وكما نجد الاستباق يسارع اللحظة الزمنية قصد الوصول إلى ذروة الأحداث التي ترسم حالاً من السرور في نفس البطل نزار الذي يتوق إلى لحظة زمنية استباقية أبدية، هي لحظة الارتماء في أحضان الأم التي يرتقب قدومها من كركوك... ثم إن العنصر الذي ساعد على تسارع الأحداث وتضافر اللحظة الزمنية المبنية على الاستباق هو الحوار الذي شكل عاملاً رئيساً في تسريع الحدث المتجه إلى النهاية المفرحة، فيلاحظ القارئ من خلال هذا الحوار الذي دار بين المرأة ونزار أن اللحظة الحاضرة في ذهن البطل هي اللحظة الزمنية المرتقبة القائمة على الاستباق، كما يلاحظ أن لا حضور للاسترجاع في ذهنية المحاور الرئيس (البطل).

ومن خلال ذلك نرى أن الاستباق يأخذ دوره في تعزيز الثيمة الكبرى في قصة (طفولة ملغية)، إذ أخذ على عاتقه رسم الصورة المشحونة بألوان الفرح والسرور، ومن ثمة منح الاستباق تسارع الاحداث في هذه القصة قيمة جمالية ارتفعت بالنص إلى مصاف الارتقاء والسمو على مستوى البنية النصية القائمة على عنصر الزمن فيعد هذا النص (طفولة ملغية) -وبمجمل معطياته الزمنية الاستباقية الطاغية على بنية النص، والاسترجاعية- جوهرة بين النصوص القصصية الاخرى ضمن الأعمال القصصية للقاص محيي الدين زنكنة.

([1]) الأعمال القصصية : محيي الدين زنكنة 101/1.

3. الاسترجاع :

يعد الاسترجاع طرفاً لا يمكن الاستغناء عنه في دائرة اللعبة الزمنية، فهو يشكل طرفاً رئيساً في البنية الزمنية داخل العمل الأدبي، وعلى الرغم من هذه الأهمية فإن طبيعة الاحداث في النص هي التي تحدد مدى الاسترجاعات التي يبني عليها الكاتب نصه بما يخدم سير الأحداث، وقد حدّد النقاد مدى الاسترجاع وسعته المتمثلة بالمساحة المكانية التي يحتلها ضمن زمن السرد[1]. ومن المفيد في معرض حديثنا عن الاسترجاع أن نتعرف على الآلية التي يحصل بها الاسترجاع، وهذه الآلية إما أن تكون على شكل السرد التقليدي في الرجوع إلى الاحداث الماضية وإما عن طريق الشخصية نفسها من خلال الاستعانة بـ (تيار الوعي)[2]. وللاسترجاع في السرد القصصي غاية أساسية متمثلة في الوظيفة الرئيسة التي يسعى الاسترجاع إلى تحقيقها المتمثلة بعقد مقارنة بين الزمنين الماضي والحاضر، وهذا الغرض يستفاد منه في السرد القصصي قصد معرفة التغيير الحاصل بين زمنين[3]. ففي قصة (طفولة ملغية) يلاحظ أن الاسترجاع متمثل في بنية لفظة (طفولة)، هذه اللفظة التي تستدعي استرجاع أحداث ماضية كما أشرنا إلى ذلك في وقفتنا القصيرة عند عنوان القصة، ولكن الاسترجاع في البنية الزمنية لهذه القصة لا يشكل الطرف الرئيس في البنية الزمنية، ذلك أن النص يسمو على حال الارتداد إلى زمن لا ينبغي الرجوع إليه في ارتباط ذلك بالحالة الشعورية التي تدور في ذهنية الكاتب، فالطفولة ليست مرفوضة بذاتها، بل لارتباطها بزمن مرفوض، زمن مشحون بالمآسي والآلام، لذلك يرى القارئ أن الاسترجاع في هذه القصة لا يشكل شيئاً قياساً بالاستباق الذي طغى على البنية الزمنية في القصة. فالاسترجاع لا يظهر في بنية قصة (طفولة ملغية) إلا في حال استرجاع بعض الاحداث المرتبطة بتعزيز الحدث.

---

(1) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) : حسن بحراوي : 125.

(2) البناء الفني للرواية العربية في العراق : د. شجاع مسلم العاني : 63.

(3) البنية الزمنية في القصة القرآنية (الاسترجاع- الاستباق) : بشار ابراهيم نايف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001م : 50.

"ودخل المحل. وشعور بالسعادة في داخله يتعاظم، لم يكن مبعث حضوره المبكر فقط. ولا سبقه الآخرين حسب وانما أيضاً حبه المتنامي لهذه الاشياء، التي تفترش أرضية المحل، اطارات، علب الدهن، أدوات العمل... الخ... أزاح الاطارات جانباً، شق لنفسه خلالها... طريقاً، نحو صنبور الماء، غسل يديه ووجهه، وراح يمد رأسه تحت المقعد الطويل بحثاً عن خرطوم الماء المطاطي"[1].

فالملاحظ على هذا المقطع أن الاسترجاع لم يشكل ظاهرة بارزة في البنية الزمنية، بل جاء مقترناً بما يتلاءم ومعطيات الشخصية المتمثلة في حبه للعمل ومكوناته، وقد تأطر الاسترجاع من خلال الافعال الماضية فضلا عن الفعل المضارع المجزوم بـ (لم) التي تقلب دلالة الزمن الحاضر إلى ماض. والاسترجاع في هذا النص لا يرتبط بذكريات الشخصية (نزار)، وانما هو استرجاع في زمن الحكي فحسب، أي استرجاع مرتبط بالزمن السردي المتعالق بتوالي الأحداث في القصة وهذا الاسترجاع في زمن الحكي هو الغالب على البنية الزمنية من حيث الاسترجاعات على مدار القصة.

"وإذ همّ يخرج، سدّت بذراعيها أمامه الباب، مداعبة :

- ها نزار... لم تسأل اليوم عن أمك ؟

- أدري... ستأتي يوم الجمعة...

- آه... يا روحي...

وطوقته بذراعيها، وهمت أن تقبله. بيد أنه انتزع نفسه منها وتسلل خارجاً.

وحين التفت في نهاية الزقاق ووجدها ما تزال عند الباب، ترنو إليه بحنان حزين أسرع في خطوه واندس في الحشد الواقف في الشارع العام تحت المظلة بانتظار الباص"[2].

فالاسترجاع يتمحور في هذا المقطع من خلال تكاثف الافعال الماضية (همّ، سدّت، طوقته، وهمت، انتزع، تسلل، التفت، ووجدها، أسرع، اندس)

([1]) الاعمال القصصية : محيي الدين زنكنة 93/1.

([2]) م. ن 94/1.

فضلا عن الافعال المضارعة التي تغيرت دلالتها إلى الزمن الماضي بدخول أداة الجزم (لم تسأل)، والملاحظ على الاسترجاع هنا أنه لم يخرج من دائرة زمن الحكي، فلا نرى استرجاع الماضي لدى الشخصية (نزار)، بل إن الاسترجاع يتخلله استباق، في قوله : (أدري... ستأتي يوم الجمعة...)، إن هذا التغلغل للاستباق إنما هو اشارة واضحة على محاولة التحرر من قيود الماضي، والتوق إلى الحاضر والمستقبل، إن الاستباق في هذا النص هو طموح الشخصية (نزار) في كسر حاجز الزمن للوصول إلى نقطة الرجولة، متخطياً بذلك كل العقبات المرتكزة على الاسترجاع (الطفولة الملغية)، لهذا نلاحظ أن لحظات الاسترجاع في زمن الحكي لا يمكنها أن تأخذ مدى واسعاً في البنية الزمنية للنص على العكس من الاستباق الذي قامت عليه البنية الزمنية بدرجة أساسية.

"كان يلهو مع مجموعة من الصبيان على ضفة النهر أو بالأحرى النهير الصغير الذي يجري أمام دارهم في محلتهم (شاطرلو) كركوك، يرش بعضهم البعض وهم يضحكون ويتصايحون... حين نبهه أحد أصدقائه إلى رجل ممصوص، اصطبغ وجهه وملابسه ببياض الجص، يقف أمام دارهم منكس الرأس. واذا اقترب منه عرف فيه البناء الذي يعمل أبوه معه، الرجل أيضاً عرفه"[1].

هذه لحظة استرجاع في بنية الزمن السردي، فالفعل (كان) اشارة واضحة إلى الماضي الذي شكل إضاءة يستبصر من خلالها القارئ سير الاحداث التي يتسارع فيها الزمن في حركة دائرية قصد الخروج من قيود الزمن الماضي للوصول إلى نقطة المستقبل، ليأخذ الاستباق دوره الرئيس في توالي الاحداث، متعالياً على الاسترجاع الذي لم يكن سوى مداخل واضاءات لجزء من حياة الشخصية (نزار)...

وهكذا نلاحظ من خلال البنية الزمنية لقصة (طفولة ملغية) أن الجدل بين الاستباق والاسترجاع يفضي في النهاية إلى أن الاستباق يشكل المدى الأوسع في بنية الزمن، والاسترجاع لم يكن إلا استرجاعاً في زمن الحكي للقصة...

([1]) الاعمال القصصية : محيي الدين زنكنة 95/1.

المصادر والمراجع

- ❖ الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، 2002م.
- ❖ أبو تمام وقضية التجديد في الشعر : د. عبده بدوي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 م.
- ❖ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الحميد حيدة، مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، 1980م.
- ❖ أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968-2000) : احمد جار الله ياسين، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب– جامعة الموصل ، 2001م.
- ❖ الاحساس باللون في شعر بشار بن برد: د. منتصر عبد القادر الغضنفري ، مجلة التربية والعلم ، البحوث التربوية والانسانية ، الموصل ، ع16 ، 1994م.
- ❖ أدب الرحلات : د. حسين محمد فهيم، سلسلة عالم المعرفة (138)، الكويت، 1989م.
- ❖ الأدب الساخر: نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م.
- ❖ الأدب الفكاهي : الدكتور عبد العزيز شرف، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان الدقي، الجيزة، مصر، ط1، 1992م.
- ❖ إستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف مدخل تناصي : سيد عبد الله، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ع21، 2001 م.
- ❖ أسس الحوار الحي في المجتمع : انس حبيب، مجلة المعرفة، دمشق، ع460، السنة 40، 2002م.
- ❖ اشكاليات التجربة الشعرية : محمد الاسعد، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع 10، شباط 1981م.

- الاعمال القصصية : محيي الدين زنكنة، المجلد الأول، مطبعة الشهيد آزادهورامي، كركوك، 2007م.
- أفق الزمكان في مساء السلامة أيها الزنوج البيض: د.علي محمد هادي الربيعي، (ضمن كتاب نظريات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي): إعداد وتقديم: د.غنام محمد خضر، سلسلة (4) خاصة بمهرجان كلاويز الرابع عشر، 2010م، المطبعة بيناي، السليمانية، ط1، 2010م.
- الالوان تأثيرها في النفس علاقتها بالفن : محمود شكري محمود الجبوري ، مطبعة اوفست اللواء ، بغداد ، ط1 ، 1987م.
- الالوان واحساس الشاعر الجاهلي بها : د. نوري حمودي القيسي ، مجلة الاقلام ، العراق ، س5 ، ع11 ، 1969م.
- الالوان والصور في شعر ابن الرومي ، مجلة الرسالة ، مصر ، س2، ع41 ، 1934م.
- الانسان والزمان : سركون بولص، مجلة أفكار، الاردن، العدد (10)، السنة الاولى، 1967م.
- الانسان والزمان في الشعر الجاهلي : د. حسن عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988م.
- انسانية الانسان : رالف بارتون بري، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة المعارف، بيروت، 1961 م.
- بحوث فلسفية : ندرة اليازجي، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط 1، 1969م.
- البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد) : د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
- البنية الزمنية في القصة القرآنية (الاسترجاع-الاستباق) : بشار ابراهيم نايف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001م.

❖ بنية الشكل الراوي (الفضاء، الزمن، الشخصية) : حسين بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
❖ بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990م.
❖ التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث : د. محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، العراق ، مج24 ، ع11 ، 1989م.
❖ التطور الدلالي في الشعر العربي المعاصر : ميشال زكريا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989م.
❖ جدلية أبي تمام : د. عبد الكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد، 1980م.
❖ جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي: د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2013- 2014م.
❖ جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت عن جماليات الصمت والكلمة التي تترقب ساعتها : إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002 م.
❖ جماليات اللون في السينما : سعد عبد الرحمن قلج ، المكتبة العربية ، مصر ، 1975م.
❖ جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل : د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999م.
❖ جمالية الذاكرة وجدلية الحضور قراءة تأويلية في عينية القشيري : د. بشرى البستاني، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ع21، 2001 م.
❖ الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها : د. محمد حمود، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1986 م.

❖ الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، (د.ت).
❖ الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث : د. ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1970 م.
❖ الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي : بدران عبد الحسين محمود البياتي، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الموصل، 1989م.
❖ الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، العراق، ع10، السنة 2، 1997م.
❖ الحوار في الرواية والقصة القصيرة : تلخيص وعرض : جاسم الحلاوي، مجلة الثقافة، ع7، السنة 3، 1973م.
❖ الحوار في القصة العراقية القصيرة 1968-1980م دراسة فنية : فاتح عبد السلام، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب – جامعة الموصل، 1995م.
❖ دراسات في الادب الجاهلي : عبد العزيز نبوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2004م.
❖ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبدة عزام ، دار المعارف ، مصر ، 1964م.
❖ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، 1964-1965م.
❖ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، 1964 – 1965 –
❖ ديوان أمرئ القيس، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، 1964م.
❖ ديوان علي بن الجهم، عني بتحقيقه : خليل مردم بك، لجنة التراث العربي،
بيروت – لبنان، ط2، 1949م.

- ديوان علي بن الجهم، عني بتحقيقه : خليل مردم بك، لجنة التراث العربي،
بيروت، لبنان، ط2، 1949م.
- ديوان عمر بن ابي ربيعة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.
- ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام: د. عبد الوهاب عزام، مطبعة الجزيرة، بغداد، 1936م.
- الرحلة الثامنة دراسات نقدية: جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1967م.
- الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد : نادية محمود عبد الله، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج13، ع4، آذار 1953م.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، مطبعة المتوسط، ط1، 1975م.
- الرحلة في شعر المتنبي: منتصر عبد القادر الغضنفري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1989م.
- الرحلة في شعر رشدي العامل: فائزة محمد محمود المشهداني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2000م.
- الرفض ومعانيه في شعر المتنبي: يوسف الحناشي، الدار العربية للكتاب، المطبعة الثقافية، تونس، 1984 م.
- الزمن والتاريخ : محمد الخماسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد (57)، 1990م.
- السخرية في أدب الجاحظ: السيد عبد الحليم محمد حسن، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، ط1، 1988م.
- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: نعمان محمد امين طه، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، القاهرة، ط1، 1978م.

❖ السكون المتحرك – بنية الايقاع (ج1) : علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات ، ط1 ، 1992م.
❖ شرح الصولي لديوان أبي تمام ، دراسة وتحقيق : د. خلف رشيد نعمان ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، ط1 ، 1977م.
❖ شعر ابن ميادة الرماح بن ابرد المرّيّ: جمع وتحقيق: محمد نايف الدليمي، مطبعة الجمهور، شارع النجفي، الموصل، 1970م.
❖ صورة الرحيل ورحيل الصورة دراسة في شعر المتنبي : خالد الوغلاني، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998م.
❖ عربة بطيئة مجموعة قصصية: فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
❖ علي بن الجهم حياته وشعره: عبد الرحمن الباشا، دار المعارف، مصر (د.ت).
❖ عناصر القصة في الشعر العباسي: منتصر عبد القادر رفيق الغضنفري، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب– جامعة الموصل، 1993م.
❖ الغائب دراسة في مقامة للحريري : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 م.
❖ الغربة في شعر أبي تمام : سليمان التكريتي، مجلة المورد، العراق، مج4، ع4، 1975م.
❖ الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 1990م.
❖ في النقد الأدبي دراسة : د. صلاح فضل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007م.
❖ قراءة ثانية للشعر الجاهلي– الاصالة والممكن: مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع10، شباط 1981م.
❖ قراءة في فينومينولوجيا السفر : هنري فريد صعب (بحث على الانترنت، الموقع www.jehat.com).

❖ لعبة الزمن في قصة (طفولة ملغية): د.سالم محمد ذنون، (ضمن كتاب نظريات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي): إعداد وتقديم: د.غنام محمد خضر، سلسلة (4) خاصة بمهرجان كلاويز الرابع عشر، 2010م، المطبعة بينايي، السليمانية، ط1، 2010م.
❖ لغة الغياب في قصيدة الحداثة: د. كمال أبو ديب، مجلة الأقلام، بغداد، السنة 24، ع 5، أيار 1989 م.
❖ المبدع والنص والقارئ آيزر نموذجاً: د. دياب قديد، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 41، ع467، آب 2002 م.
❖ المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
❖ المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي: محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، 1995م.
❖ المصطلح في الأدب الغربي: د. ناصر الحاني، منشورات دار المكتبة العصرية، صيدا – لبنان، 1968م.
❖ معجم المصطلحات الأدبية: إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م.
❖ معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
❖ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987م.
❖ المنفى الملكوت كلمات في الشعر والنقد: د. جلال الخياط، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 1989م.
❖ الموت والعبقرية: د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، 1945م.

❖ مولد الفكر وبحوث فلسفية اخرى: جورج سنتيانا، ترجمة: لجنة من الاساتذة الجامعيين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1967م.
❖ النص الغائب –نظرياً وتطبيقاً– دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب: د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، الأردن، ط1، 1993 م.
❖ نظرية التأويل: د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 2000م.
❖ نظرية التأويل: د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000 م.
❖ نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف، دار القلم، القاهرة، 1965م.
❖ نيتشه والفلسفة: جيل دولوز، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م.